بسم الله الرحمن الرحيم

توظيف الموروث
في
الرواية الأردنية المعاصرة

إعداد

رفقة محمد عبدالله دودين

١٩٩٦م

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعــة مؤتــة

كلية الآداب

قسم اللغة العربية و آدابها

«توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة»

إعداد

رفقة محمد عبدالله دودين

بكالوريوس لغة عربية / الجامعة الأردنية / ١٩٨١م

قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية من جامعة مؤتة

لجنة الإشراف

١- الدكتور محمد الشوابكة	مشرفاً
٢- الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين	عضــواً
٣- الأستاذ الدكتور أنور أبو سويلم	عضــواً

تاريخ تقديم الرسالــة : ١٩٩٦/٧/١

تاريخ مناقشة الرسالة: ١٩٩٦/٨/٣

الإهداء

إلى أمّي، أجمل الأمّهات التي بدّدت ذعرنا في الزمن الصعب، فكانت إذا جُنَّ ليل التعب الطويل أجننا دفق تحنانها، وقد آوت إليها قلوبنا الصغيرة.

وإلى أخي أحمد الذي شهدت بعض فصول هذه الدراسة وقوفه بين يدي رحمة الله طالباً الشفاء، فأكرمنا الله بشفائه.

وإلى محمد العزيز مقاربة للعلم بالأدب.

وإلى عائلتي إخوة وأخوات، المقيم والمسافر ومن هو على أبواب السفر، حمزة الذي سيظلُّ في نظرنا الأصغر والأجمل، مهما بدا مسافراً.

وإلى من يحترقون بوجع الكلمة في هذا الوطن، يعانون اغتراب وجفوة هذا الزمن البهيم، محاولين أدباً يرد على هذا الزمان غض شبابه بهمةٍ لا يملُّ عندها الأمل.

أهدي هذا العمل المتواضع،،،

رفقة محمد عبدالله دودين

شكر وتقدير

لا يسعني وأنا أنهي مستلزمات دراستي هاته، إلاّ أن أثني بالخير كلّه على أستاذي الفاضل الدكتور محمد الشوابكة الذي كان موطأ الأكناف لطلابه، بأخلاقه العلمية الرفيعة، وبطول صَبْره وأناته، وحُسن متابعته، وجيّد ملاحظاته التي وجّهت الدراسة نحو مِهادها العلمي الجادّ الرصين. مكملة مسيرة علم ومعرفة هي منذ أن كان القلم وما يسطّرون، فجزاه الله خير الجزاء.

كما وأتقدّم بوافر الشكر والعرفان للأستاذين الفاضلين اللذين قبلا مشكورين قراءة هذه الدراسة وابداء ملاحظاتهما التي ستكون نافعة باذن الله، الدكتور إبراهيم السعافين وقد تجشّمَ عناءَ السفر، وللدكتور أنور أبو سويلم كل التقدير والاحترام.

ولا يفوتني أنّ أتقدّم بشكري لكل من تفضّل بمساعدتي بأبداء رأي، أو تقديم مرجع أو الإشارة إليه مما وسّع من فضاء هذه الدراسة إثراءً وإغناء، وأخصّ بالذكر الدكتور عزّ الدين المناصرة، والدكتور سليمان الطراونة، والدكتور يحيى العبابنة، والروائي مؤنس الرزاز، والسيدة أمل المشايخ، والآنسة رفيف هلسا، فجزاهم الله عني خيراً.

ولجامعة مؤتة الزاهرة كلُّ الحبِّ والإنتماء، منهلاً عذباً كظيظ الزحام.

The Employment Heritage in the Jordanian Contemporary Novel

Rifga Mohammad Abdullah Dodeen Supervised by: D. Mohammad Al-Shawabkeh

ABSTRACT

Dealing with the heritage in all its types aren't specilied on thinkers and philosophers, but it's possible for the literature to put it on creative works with a new production concerned in striding and evolving a sensitine contacts between past and future. This study searches in novelistic literary phenomenon as characterized conversional literal kind which is changable and renewable, useful from heritage that concern mental and spiritual inheritance which group from part material or meaning able to develop and to change through textual literal relationship by using it in a modern view which reveal the present state. According to this, which achieve this productive interplay between the past and the present, the interpreatation raying and construction that build for original imitation, useful for enlightened sides in this heritage.

Therefore, the term must be rooted in its inheritance which follows its lexical meaning then approching this term in its origin use and influencing by critical Arabic term "Al tanas" (means put part literal and religious events into modern literal form). This approching will preserve procedural approach to the term in textual study by lineation of textual interrelated automaticities in different formal study. Hence, this study observes in first chapter textual relations between the Jordanian novel and the religious heritage in all its form in texts. In second chapter which is concerned with employing the literal and poetic heritage and textual folktale jusiting by which the contemporary novel by ability of this emotional and epical and telling heritage in establishment Arab novelistic that make a good use of contemporary civilization and vocabulary contemporary literal critism. In chapter three mental textual interrelation in both political and social dimensions and thoughts text which the heritage sphaped a textual interrlation and that gave the novels many of conversional voices and textual constructions which employed in novelistic content that comment politically and socially.

At last, the study summarized that the Jordanian novelistic text make a good use of a whole mental, literal, historical and religious heritage that produce what its called knowledge text. Also, it discusses the procedure of dissolve some sides of the heritage and reconstruct it in new novel expanded of its creative dimensions and enrich it experements, originals and contemporary. Being the heritage material is available which able the novelist for chance for varying and excellency. In addition, the Jordanian contemprary novel from psychoanalsis school merits which deal with insensible creator and insensible the text that reveal from insensible collection, away from redundancy experiments achieve its literal authority and typical standard. Finally the Jordanian novel was in tough with civilization and has a meeting point with heritage as same as Arabic novels which tries to establish typical Arabic useful from its heritage, that has open mind for whatever comes new in literatures, crititisums and international thoughts field.

توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة

رسالة محمد عبدالله دردين　　　　إشراف الدكتور محمد الشوابكة

الملخص

لم يعد تناول الموروث بكافة أشكاله حكْراً على المفكرين وأصحاب النظر الفلسفي، بل صار بإمكان الأدب أن يُجليه في أعمال إبداعية بإنتاجية جديدة، تُعنى بدراسة الصلات الحيّة الفاعلة بين الماضي والحاضر، حيث جاءت هذه الدراسة باحثة في الظاهرة الأدبية الروائية بصفتها جنساً أدبياً حوارياً، متغيراً ومتجدّداً، مفيداً من الموروث الذي يعني التركة الفكرية والروحية التي تتوارثها الجماعة من الماضي مادة أو معنى، قابلاً للتطوّر ولتحويله عبر علاقات أدبية تناصيّة وذلك بتوظيفه برؤية عصرية تدفع به حالة الحضور، محقّقاً هذا التفاعل المنتج بين الماضي والحاضر مقولة التأويل وإعادة الصياغة التي تؤسّس لمحاكاة تأصيلية تفيد وتعتدّ بالجوانب المضيئة في هذا الموروث.

لذلك كان لا بدّ من تجذير المصطلح اللغوي وَرث في مِهاده بتتبع معناه المعجمي ثمّ مقارنة هذا المصطلح في أصل توظيفه ومتأثراً بالمصطلح النقدي الغربي المعرّب (التناص) مقاربة تخدم التطبيق الاجرائي للمصطلح في الدراسة النصيّة وذلك بتحديد آليات التعالق النصيّ في أبواب الدراسة المختلفة، حيث رصدت الدراسة في الباب الأول التعالقات التناصية بين الرواية الأردنية والموروث الديني بكافة أشكاله تجليه في النصوص، وفي الباب الثاني تمّ رصد علاقات توظيف الموروث الأدبي والشعري والمقامي والسير الشعبية التناصية مبرزة أي الدراسة أوجه إفادة الرواية المعاصرة من حمولات وإمكانات هذا الموروث الانفعالية والملحمية والسردية والحكائية في سبيل التأسيس لسردية روائية عربية تفيد من معطيات الحضارة المعاصرة، مفردات النقد الأدبي الحديث. وفي الباب الثالث تمّ دراسة التعالق النصي الفكري ببعديه السياسي والاجتماعي وتناص الأفكار الذي شكّل فيه الموروث متفاعلاً نصياً أمدّ الروايات بالكثير من الأصوات الحوارية والبنى النصيّة التي وظّفت في سياقات روائية ناقدة سياسياً واجتماعياً.

وقد خلصت الدراسة إلى أن النصوص الروائية الأردنية قد أفادت من مُجمل الموروث الديني والتاريخي السامي، والفكري والأدبي منتجة ما يسمى بقوانين تناص المعرفة كما تناقش إجرائياً بتفكيك بعض جوانب هذا الموروث وإعادة بنائه في متون روائية توسّع من آفاقها الإبداعية وتثري تجريبيتها ، وتغنيها أصالة ومعاصرة، حيث أن جاهزية المادة الموروثة كونها حاضرة مما يتيح للروائي فرصة التنويع والإجادة؛ كما وأفادت الرواية الأردنية المعاصرة من معطيات ومفردات مدرسة التحليل النفسي التي تعنى بلا شعور المبدع ولا شعور النصّ الأدبي المنطلق من اللاشعور الجمعي بعيداً عن الإجترار، والاستنساخ لتجارب ماضية تحققت سلطتها الأدبية، ومقاييسها الأنموذجية، وأخيراً لقد كانت الرواية الأردنية في تماسّها الحضاري وفي لقائها مع الموروث كغيرها من الروايات العربية التي تحاول التأسيس لسردية عربية مفيدة من موروثها، غير مغلّقة النوافذ أمام ما يستجدّ على ساحة الأدب والنقد والفكر العالمي.

المحتويات

الصفحة

المقدمة

الحمد لله ربِّ العالمين، المنعم علينا بنور الهداية، والمتمم إحسانه بما وهبنا من عقول نطفىء بها ما حشَّ الجهلُ، ونجتثُ دفين دائه بالعلم والمعرفة، والعلم عفاء ودروس، يلقي في القلوب نُعمى اليقين، والصلاة والسلام على سيدٌ المرسلين محمّد النبيّ العربيّ، تتناسخُ نبُوته فينا عطاءً متجدداً وإيماناً راسخاً في جفوة هذا الزمن البهيم، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم باحسان إلى يوم الملتقى العظيم، وبعد:

فأنْ نحكي معناه أن نمارس فِعل الحياة المقدّس، منذ أن قال شهريار لشهرزاد إحكي وإلاّ قتلتك، وشهرزاد تمارسُ فِعل الديمومة، بجاهزية مكّنتها من دفع الفناء ومن نزع الأحقاد والسوداوية من نفس شهريار، ليكون العفو والخصب وإدامة الحياة، ولا بدَّ لي في بَدء هذا الحكي من أن أسجّل لأستاذي الدكتور محمد الشوابكة فضله في توجيهي نحو دراسة هذا الموضوع «توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة»، تشجيعاً ومؤازرة، وتذليل صعوبات، وتجذير مصطلحات نقديّة أخذت من جهدي ومن متابعته وتوجيهاته الكثير، حتى استوت هذه الدراسة على سوقها وقد رأت النور.

أول عهدي بهذا الموضوع تفكيراً بالبحث فيه، كان في المؤتمر الأول للحركة الأدبية الأردنية، والذي عقد في رحاب جامعة مؤتة في الفترة ما بين ١٠-١٣ نيسان ١٩٩٣، وأذكر إنّ نقاشات مثرية وغنيّة قد تناولت هذا المفهوم النقدي (التناص) في ندوات المؤتمر، وأهميته في الدراسات الحديثة ضمن مقولة التأويل وإعادة الصياغة، والانتاجية الجديدة التي تشكّل أساساً مهماً في الدراسات الانثروبولوجية والأركولوجية الحديثة، التي تعيد النظر في معطيات وموروث الماضي في سبيل إقامة علاقات تواصل حيّة، وفاعلة تجعل الموروث حاضراً في الراهن بإعادة إنتاجه، وإنتاج دلالاته الايجابية الفاعلة، وأذكر أننا وبعد حين من المؤتمر قد رجونا أستاذنا الدكتور محمد الشوابكة الذي ندرس عليه مادة «الرواية العربية واللقاء الحضاري»، أن نعرج معاً على الرواية الأردنية، فكان أن أجابنا إلى طلبنا، ووضع بين أيدينا رواية «متاهة الأعراب في ناطحات السراب» للروائي مؤنس الرزّاز لتكون وغيرها من الروايات مشروعاً مفتوحاً للبحث أمام الدراسين.

وقد اطّلعت بعد أن استقر قراري على دراسة «توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة» على دراسات نقدية كثيرة إنصبّت في موضوع الرواية الأردنية، بعضها يؤسّس لدراسات نقدية نظرية وصفيّة، وبعضها الآخر يلج التطبيق النقدي التحليلي مباشرة، فمن بواكير الدراسات التي أشارت إلى علاقة الرواية الأردنية المعاصرة بالموروث، دراسة الدكتور خالد الكركي «الرواية في الأردن»، وتلتها عدّة دراسات في سياقات نقديّة أخرى لم تغفل علاقة الرواية الأردنية بالموروث، كدراسة غسان عبدالخالق، «الزمان، المكان، النص اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن»، ودراسة فخري صالح «وهم البدايات»، وكذلك دراسة الدكتور إبراهيم خليل «الرواية في الأردن في ربع قرن»، ودراسات أخرى في الرواية الأردنية للدكتور محسن جاسم الموسوي، ونزيه أبي نضال وفاضل ثامر، كما واطلعت على دراسة حديثة في الرواية الأردنية للدكتور إبراهيم السعافين بعنوان «الرواية في الأردن» وأفدت منها؛ فهذه دراسات نقدية مهمّة أضافت لمسيرة النقد في الأردن، وأسّست لدراسات جادة لاحقة تكمل ما اختطوه وتعمّق وتضيف مفيدة من مُجْمل هذا التراكم النقدي، ومما يستجدُ على ساحة الدراسات الإنسانية والنقدية، بما يشبع جوانب الإلحاح النقدي الراهن الذي يستثير الموروث دراسة وبَحْثاً، في الأدب عامّة، وفي الرواية جنساً أدبياً حوارياً متغيّراً قابلاً لأن يتشرّب نصوصاً سابقة أو متزامنة، ويعيد إنتاجها تحويلاً ومحاكاة وترهيناً.

كما وأفادت هذه الدراسة في معظم فصولها من دراسات نقديّة عربية وعالمية رائدة، فمن هذه الدراسات دراسات باختين وتودروف النقدية حول التناص والحوارية، وهي المصطلح النقدي الذي مهّد لظهور مصطلح التناص على يد جوليا كرستيفا، والتي كان كتابها «علم النصّ» من الدراسات المهمة في القاء الضوء على آليات تعالق النصوص. فمن دراسات باختين ما جاء في كتابه «الكلمة في الرواية»، ومن دراسات تودروف «الارث المنهجي للشكلانية»، ومقالة بعنوان «التناص» إلى غير هذه الدراسات والمقالات المبثوثة في مختلف المجلات والدوريات، وكذلك فقد كان كتاب جيرارجينت «مدخل لجامع النص» من الدراسات المهمّة لبحث منهجية وآليات

التعالق النصيّ في إطار جامع النصّ أو جامع الأنواع الأدبية.

ومن الدراسات العربية النقدية الحديثة التي أفادت منها الدراسة على سبيل المثال لا الحصر، كتاب «البنائية في النقد الأدبي» للدكتور صلاح فضل، وكتاب «الرواية والتراث السردي» لسعيد يقطين، وكتاب «عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي» للدكتور سعيد علّوش، و«معجم الأساطير» للطفي الخوري، وكذلك تمّ الإفادة من مختلف مؤلّفات محمد مفتاح، ومحمد بنّيس ومحسن جاسم الموسوي مما هو موثّق في ثنايا الدراسة، وهذا غيض من فيض من دراسات نقديّة أفادت منها الدراسة تنظيراً وتحليلاً.

ولما كانت الدراسات النقدية الحديثة تجنح إلى التحليل النصيّ بتفكيك النصوص وإعادة بناء عوالمها، فقد كان لزاماً أن أفكك نصوصَ عينة الدراسة، ثم أعيد بناءَها نقدياً، متيقنة من أن أية دراسة وصفية مَسْحيةٍ للرواية الأردنية ستجنح بها نحو التسطيح والحشو على حسابِ التحليل واستخلاص النتائج المحدّدة.

وقد جاءت هذه الدراسة على مستويين، مستوى التنظير في مصطلح «ورَث، ونصَّ» وذلك بتتبّع معناهما المعجمي ابتداءً من معجم العين للفراهيدي الذي وضع في القرن الثاني الهجري، وانتهاءً بدائرة معارف القرن العشرين، كما تُتُبِّع معنى ورَث في القرآن الكريم وتفاسيره المختلفة، وفي الشعر العربي القديم، وفي أمّهات مصادر النقد العربي القديم التي درست بإسهاب موضوع التعالق النصيّ بين الشعراء على خلفية الموازنات الشعرية النقدية الغنية عن التعريف، إضافة إلى تتبّع معنى «ورَث ونصَّ» في اللغة الانجليزية، حيث لم تختلف دلالتهما كثيراً عنها في العربية.

إنّ علاقة الماضي بالراهن، إشكالية فكريّة، وإشكالية إبداعية، أفرزت الثنائيات المعتادة كالأصالة والمعاصرة، فأن يقول الجابري مثلاً: إنّ كلمة التراث بمعنى الدلالة على تركة روحية وفكرية يتوارثها الخلف عن السلف، غير مطروق في خطاب مفكّرينا القدامى، دفعني كي أدأب على تتبّع معنى هذا المفهوم المُشْكل، لغة واصطلاحاً، لأجدَ بأنّ المصطلح لا ينبو ولا يبتعد عن معناه المحدث في الدلالة على المُعْقب من الماضي مادةً أو معنى.

أمّا مستوى الإنجاز التطبيقي، فقد كان الجانب الأكثر أهميّةً وصلةً بعنوان

الدراسة، وبدأ يشكل هاجساً بمجرد الانتهاء من التمهيد للدراسة ذلك إن إنجاز هذا الجانب، استوجب أن تكون عينة الدراسة الروائية موفية بالغرض ابتداءً، وتتنوّع اتجاهاتها الفكرية والأدبية لتمثّل الظاهرة النقدية خير تمثيل، خاصة وأنّ الدراسات النقدية المحدثة تتجنّب السرد الطولي لتغوص في أعماق النص تحليلاً، وتفكيكاً وإعادة بناء. مما جعلني أجنح لاختيار عينة الدراسة من خلال اختيار روائيين هم أبناء مرحلة ابداعية يجمعهم فيها زمن روحي وموضوعي واحد، إلاّ أنّ لهم اتجاهاتهم الفكرية والابداعية المتباينة المشارب، مما يغني الدراسة بالتنوّع، فمؤنس الرزّاز وتجربة الفكر القومي فكراً وممارسة وجدله الذي كان حاضراً في صلته بالماضي الموروث، وبالحضارة الغربية المادية المعاصرة، ومحاولة إقتحام فكر مرحلة التحرّر العربية ونقضها من داخل مؤسّساتها الفاعلة. في محاولة لاستشراف البدائل التي تمثلت أحياناً في طروحات التقريب بين الفكر العربي المتراكم موروثاً وحاضراً، وبين الفكر العالمي وخصوصاً الفكر الاشتراكي الماركسي، كما يطرح على صعيد الفكر والتطبيق، وهاشم غرايبة وجدلية الماضي والراهن في تمّاسه وتفاعله مع الفكر الإنساني الأممي المدافع عن حقّ الإنسان في الحياة الكريمة وفي الحرية والتعدّدية الفكرية والسياسية في عَصْر تتّخذ فيه المثاقفة صورة المجابهة الحضارية والتعدّدية الثقافية المفروضة بثورة المعلومات الهائلة التي ألغت الحدود والفواصل بين الأمم، وسليمان الطراونة ومحاولة التأسيس لسردية عربية مفيدة من معطيات الحضارة والعلم ومفردات مدرسة التحليل النفسي وتيارات الوعي الموظّفة بحوارات داخلية في النصّ ومفيدة من موروثها في أقدم صوره، فهي تجربة روائية تخوض ثنائية التأصيل والتحديث معاً. أمّا رواية يحيى عبابنة، فهي كتابة تاريخية تجنح إلى عَصْرنة التاريخ باستعادة أحداثه وتحميلها هموماً معاصرة منتخبة.

لقد جاءت هذه الدراسة في تمهيد وثلاثة أبواب، أمّا الباب الأول فقد درست فيه العلاقات التناصية بين الرواية الأردنية والموروث الديني العربي الإسلامي ممثّلاً بالقرآن الكريم والموروث الصوفي، والموروث الديني التاريخي السامي الذي شكل مجالاً خصباً لتعالقات نصيّة أفرزت دلالات متعدّدة الصياغة، وتفتح أبواب التأويل

والتأمّل والتجريب، وكذلك فقد تمّ الالتفات للبنيات النصيّة الدينية الصغرى التي تحيل إلى خطاب ديني عام.

أمّا الباب الثاني، فقد عالجت فيه توظيف الموروث الأدبي والشعري والمقامي في النصوص الروائية، مبرزة -أي الدراسة- أوجه إفادة الرواية من حمولات هذا الموروث الحكائية والسردية والانفعالية والملحمية في سبيل التأسيس لسردية روائية عربية تفيد من معطيات الحضارة النقدية والمعرفية عامة، وتفيد من موروثها المؤسّس على تراكم كمي ونوعي من الشعر والنثر والسير الشعبيّة.

وفي الباب الثالث، فقد تمّ جلاء توظيف الموروث الفكري ببعديه السياسي والاجتماعي، الذي شكّل فيه الموروث متفاعلاً نصياً أمدّ الدراسة بالكثير من الأصوات الحوارية، والبنى النصيّة الموروثة التي وظّفت في سياقات روائية ناقدة سياسياً واجتماعياً، ضمن مقولة إمكانية أن تحتوي الرواية فكراً فلسفياً وعقلياً مؤدلجاً، منطلقاً من منظومة قيمية متوارثة، شكّل فيها اللاشعور الجمعي نمطاً نفسياً، كما يناقش من خلال مفهومات مدرسة التحليل النفسي اليونغي على وجه الخصوص، لرصد تجلّيات الوعي بالميثولوجيا التي تشكّل أحد منطلقات اللقاء الحضاري الإنسانية في إطار التعدّدية الثقافية المفروضة في الراهن.

أمّا المنهج الذي شكّل أدوات البحث المعرفيّة الإجرائية، فقد كان تكاملياً، حيث أنّ تمهيد الدراسة استلزم أن يكون المنهج فيه وصفياً مُنَظّراً في المصطلح النقدي لغةً واصطلاحاً. أمّا التطبيق الذي ابتدأ من الباب الأول فقد انجز بالمنهج التحليلي الذي يفيد من المنهج البنيوي التفكيكي أو التشريحي كما يطرح على صعيد الممارسة النقدية ومن مفردات الشكلانية النقدية، هذا بالاضافة إلى الإفادة من امكانات منهج التحليل النفسي الاجتماعي، مع عدم التسليم بالأحكام المعيارية المسبقة أو محاولة فرضها على الدراسة باطلاقها جزافاً، كما لم يُفَسر المصطلح النقدي ليطاوع النصُّ الروائي، أو يُفَسر النصُّ ليطاوع المصطلح، بل إنني حاولت جهدي أن أجعل المصطلح النقدي مزهراً لا يقوّل النصوص ما لم تقله، وبَعدُ، فآمل أني وفّقت في عرض دراستي المتواضعة هذه، وما توفيقي إلاّ بالله.

تمهيد

١- الموروث لغةً

٢- الموروث اصطلاحاً

٣- النص، التناص، المفهوم اللغوي والدلالة

٤- التناص والنقد العربي القديم

الموروث: لغة واصطلاحاً

١- الموروث لغة:

إنّ الناظر في المعنى اللغويّ لمفهوم الموروث في المعاجم العربيّة القديمة، يَجدُ أنه مأخوذ من الفعل الثلاثي وَرِث، يقال: ورث الرجلُ، يرثُ وراثةً، وتُراثاً. فأمّا التراث: فأصل الفاء الواو(١)، أبدلت التاء من الواو المضمومة(٢)، فهو الوِراث من ورِثَ كما قالوا في تجاه وتُخَمة(٣) والأصل وجاه، قالوا تُخمة والأصل: وُخْمة(٤)، ومنْ اشتقاقات وَرِث أيضاً: الميراث، أصله مِوْراث، انقلبت الواو ياءً لكسر ما قبلها؛ وإرثاً الألف منقلبة عن الواو(٥).

وقد تنوّعت دلالات وَرِث واشتقاقاتها، واكتنفتها معانٍ جديدة وفق التطور الزمني والحضاري من عصر إلى آخر. والتتبّع التالي لتطوّر معنى المفردة معجمياً، يدل على سَعَةِ دلالاتها وقدرتها على استيعاب معانٍ جديدة تنسجم والزمنَ المستخدمة فيه. وأوّل مدلولاتها: الوراثةُ المادية حيث نقولُ: ورثتُ أبي، وورثت الشيء من أبي، ونقولُ: أوْرثه الشيءَ أبوه، وهم ورثةُ فلان، ووَرّثه توريثاً، أي أدخله فيْ ماله على ورثته(٦)، فالدلالة هنا تعني: وراثه الانسان عمّنْ هو وارثٌ له لمال أو نشب، وهي وراثةٌ تنتقل من الميّت إلى ورثتِه الأحياء، وهذا هو المعنى الغالب في استخدام وَرِثَ على أصل اشتقاقها، وأن تعدّدتْ مصادرها بحيث تشمل: الوراثة، والميراث، والتراث، والتوْريث في حالة إدخال وريث على الورثة في المال، وكذلك الوِرْث والإراثة: فهي مصادر للفِعل الثلاثي وَرِثَ بكسر الراء. وتؤدي المعنى نَفْسَهُ.

وإذا ما مضينا في التتبعِ المعجمي لمعانَي وَرِثَ في بنيتها الدلالية، نجد إشارات

(١) ابن دريد، أبو بكر بن الحسن الأزدي (ت٣٢١هـ)، جمهرة اللغة، دار صادر، ط١، بيروت (د.ت): ٤٣/٢.

(٢) الشوكاني، محمد بن علي بن محمد (ت ١٢٥٠هـ)، فتح القدير الجامع بين فنّي الرواية والدراية من علم التفسير، دار المعرفة، بيروت (د.ت): ٤٣٩/٥.

(٣) القرطبي، أبو عبدالله محمد بن أحمد الانصاري (ت٦٧١هـ)، الجامع لأحكام القرآن، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م: ٥٣/٢٠.

(٤) ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن القرشي البغدادي، (ت٩٥٦هـ)، زاد المسير في علم التفسير، المكتب الاسلامي للطباعة والنشر، ط١، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م: ١٢٠/٩.

(٥) الجوهري، إسماعيل بن حمّاد (ت٣٩٣هـ) الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، ت أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، ط٣، بيروت ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م: ٢٩٥/١.

(٦) نفسه: ٢٩٥.

مـبكرّة لمعاني الوراثة المعنوية تمثلت في قـول بعـض المعـاجم: «وتوارثوه كـابراً عن كابر»(٧)، حيث يصِلُنا التعبير بالمعنى التفريقي بين دلالة كلٍّ من الورِثْ والميراث على المال، ودلالة الإرْث على الحسب(٨)، وهي وراثة معنوية، حيث الحسبُ هنا يعدّه الانسان من مفاخر أبائه(٩)، وهي مفاخر تقوم مقام الشرفِ في الفِعل، وتكون من مفاخر الأباء، ومن مفاخر الرُّجلِ نفسه، ثم لتدلَ في النهاية على المنقولِ عن العرب مما يُفْتخَرُ به في الجُملة(١٠)، بمعنى أنّ: الحسب يعني الأصل الحسنَ مِثلُ الجودِ والشجاعة، والنسبُ يعني سلسلة الأباء والأمهات إلى حيث تنتهي(١١).

ويدعم الشعر العربيّ هذين المفهومين للحسب والنَّسب بما يدلُّ على أنّ المفاخر التي تقومُ مقام الشرف تُتَوارث من جيل لآخر على نحو يشي بمعنى التراكم فيها، وبتوارثها «كابراً عن كابر»، يقول المتنبي يردُّ على استدعاء سيف الدولة له:

وقد كان يَنْصرُهم سَمْعُه	ويَنْصُرني قلبُهُ والحَسَبْ(١٢)

فالمعنى: يريدُ أنّه كان يصغي إليهم [الوشاة]، ولا يصدّقهم بقلبه، لكرم حسبه(١٣)، وكرم حسبه هنا، ما توارثه من فضائل، ومفاخر معنويةٍ تقوم مقام الشرف في الفعل. ويقول ابن الرومي في الحسب أيضاً:

وما الحسبُ الموروثُ لا درّ دَرُّه	بمحتَسبٍ إلا بآخر مكتسبْ

فالحسب الموروثُ: الفضائل يرثها الأبناء عن الأباء، وقوله بمحتسبٍ، أي بمعتدّ بها، فالمفاخرُ والفضائلُ الموروثة لا قيمة لها إذا لم تُضَـفْ إلى فضائل يجنيها الانسان

---

(٧) الجوهري، إسماعيل بن حمّاد (ت٣٩٣هـ) الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، ت أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، ط٣، بيروت ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م: ١/٢٩٥.

(٨) ابن منظور، جمال الدين بن مكرم (ت٧١١هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت (د.ت): ٢/١٩٩.

(٩) الجوهري، الصحاح: ١/١١٠.

(١٠) الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني (ت١٢٠٥)، تاج العروس من جواهر القاموس، ت، علي هلالي، دار الجيل، ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م: ٢/٢٦٩.

(١١) نفسه: ٢٧٠.

(١٢) العُبكري، أبو البقاء، التبيان في شرح الديوان، ت، مصطفى السّقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م: ١/٩٧

(١٣) نفسه: ٢٧٠.

في حياته([13]).

إنَّ وَصْفَ الحسب بما يعني من فضائل ومفاخر موروثة هو المنقول عن العرب بما يستحق الفخر والاعتزاز مما يقرِّبُ دلالة الموروث في المعاجم القديمة من دلالتها المحدَثة، يضاف إلى هذا وراثة المجدِ كما في قولنا: ورِثه ماله ومَجْده([15])، ومعنى المعاقبة والمعاودة كما في قولنا: وأوْرثه الشيء أعقبه أياه([16]) حيث توردُ بعض المعاجم أنّ أصل الإرث والميراث: المعاقبة، ومعناه هنا الانتقال من واحد إلى آخر([17])، وكذلك أوْرَثه المرضُ ضعفاً، وأورَثه كثرُ الأكل التخم، فهي وراثة على المجاز تشبيهاً بوراثةِ المال([18])، وقياساً على ذلك فالوراثة مُجْمل التراكم المعرفي من دين وثقافة وعلوم ومعارف مختلفة.

ومما يعزّز من معنى الوراثة المعنوية بالاضافة إلى معنى الوراثة المادية المنتقله عقب الموت، انتقال: الموروث من غير عَقْدٍ ولا ما يجري مجراه([19])، وهنا يعني حرية انتقال الموروث، وحتمية انتقاله من إنسان لآخر دونما عقود أو ما يجري مجراها مما يوسع من دلالة الكلمة بحيث تقترب من المعنى المعاصر لتشمل الموروث المعرفي العام الذي لا يحتاج إلى إبرام عقود حين يؤول للخلف من السلف.

وإذا ما مضينا في تتبع البنية الدلالية للتراث، نجدُ أن دلالتها تقترب وتتضح بالتطور الزمني والحضاري من المعنى المحدث، فالإرث والميراث: الأصل والأمر القديم، توارثه الآخر من الأول، وهو البقية من الشيء([20]).

---

(١٤) ديوان ابن الرومي، شرح وتحقيق: عبدالأمير مُهنا، دار الهلال، بيروت، ١٤٠١هـ ١٩٩١م: ١/١٤٠.

(١٥) الزبيدي، تاج العروس، ٣٧٩.

(١٦) نفسه: ٣٧٩.

(١٧) النووي، محي الدين بن شرف الدمشقي (ت٦٧٦هـ)، تحرير التنبيه، ت، فايز الداية وآخرون، دار الفكر المعاصر، ط١، بيروت ١٤٤٠هـ/١٩٩٠م: ٢٧٠.

(١٨) الزبيدي، تاج العروس، ٣٧٩.

(١٩) المُنَاوي، محمد عبدالرؤوف ت(١٠٣١هـ)، التوقيف على مهمّات التعاريف، ت محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، ط١، بيروت، دار الفكر، دمشق، ١٤١٠هـ/١٩٩٠، ٧٢٤.

(٢٠) الكفوي، أبو البقاء ايوب بن موسى الحسيني (ت١٠٩٤هـ)و الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية،قابلة ووضع فهارسه، عدنان درويش وآخرون، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م ١٧٨.

فالدلالة هنا تتصلُ بالمتوارث من الأصل والأمر القديم الذي يتوارثه الآخر عن الأول، بضرورة سَبْق الأول للآخر، ودون أن يتحدَّد ذلك في ميراثٍ مادي مَحْضٍ، فالتوارث هنا معناه «وَرِثه بعضٌ من بعضٍ قِدما وورِثَ منه علِمًا: استفادَ(٢١) وهذا يدل على أنّ المعاجم الحديثة في رَصدها لمعاني وَرِث في مختلف أشكال مصادرها لم تخرج عما جاء في المعاجم القديمة من دلالة على وراثةٍ مادية ومعنوية، ومن دلالة على أنَّ الموروث هو: المُعَقب والمأخوذ من الماضي مادةً أو معنى.

أما في الشعر العربي فقد وردَت «وَرِث» بمعنى الوراثة المعنوية في معلقة عمرو ابن كلثوم إذ يقول:

وَرِثْنا المجدَ قد علمت مِعدٌ نطاعن دُوَنه حتى يبينا

فالمجدُ: «الفِعال الصالح الكثير، ويقال مَجُدَ إذا كَرُمَ، والمعنى: أنَّ لأبائِنا فِعالاً صالحاً، فنحنُ نربُّه؛ لأنه يُنْسب إلينا ولا نستترُ بسوء أعمالنا»(٢٢)، وقال ايضاً:

وعَتَّاباً وكلثوماً جميعاً بهم نِلنْا تراث الاكرمينا

ويروى تراث الأجمعينا، يعني جماعتهم(٢٣)، اي: حزنا مآثرهم ومفاخرهم، فشرفنا بهم(٢٤)، فالمفاخر، والمآثر بعموم ما تشمل من ثقافة، وفكر اجتماعي، متمثل بالعادات والتقاليد والأعراف، وكذلك الحسب بمعنى الدين الذي يقوم مقام الشرف(٢٥)، كلُها من معاني الوراثةِ المعنوية المتجذرة في ثقافتنا والتي تصبُّ في المعنى الاصطلاحي المحدث للموروث كما سَيَتضح في فقرات تالية:

أما في القرآن الكريم، فقد وردت وَرِث بصورتي معناها: الوراثة المادية

---

(٢١) أحمد رضا، معجم متن اللغة ، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٣٠٨هـ/١٩٦٠م: ٥/٤٧٣؛ حسن سعيد الكرمي، الهادي إلى لغة العرب، دار لبنان للطباعة، ط١، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م، ٤/٤٧٣؛ محمد زيد وجدي، دائرة معارف القرن العشرين، دار الفكر، بيروت (د.ت)، ٧٢٥/١٠.

(٢٢) ابن النحاس، أبو جعفر بن محمد بن اسماعيل بن يونس المراوي النحوي (ت٣٢٨هـ)، شرح القصائد المشهورات ، الموسومة بالمعلقات، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت): ٢/١٠١.

(٢٣) التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي (ت٥٠٢هـ)، شرح القصائد العشر، ت عبدالسلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت): ٢٧٦.

٢٤) الزوزني، أبو عبدالله الحسين، شرح المعلقات السبع ، دار الجيل، بيروت (د.ت):١٨١،

(٢٥) الزبيدي، تارج العروس،٢/٢٦٩.

والوراثة المعنوية. فالمعنى: الأول، كما في قوله تعالى {وتأكلون التراث أكلاً لمّا}(٢٦)، حيث يكاد يجمع المفسرون على أنّ معنى التراث في هذه الآية الكريمة يعني ميراث اليتامى الذي يؤكل أكْلاً لمّا، أي شديداً(٢٧)، جشعاً(٢٨)، فأهل الشرك يجمعون في أكلهم ميراث اليتامى وأموال النساء بين نصيبهم ونصيب غيرهم(٢٩)، فالوارث يلمُّ الكل أي: «يضع البعض إلى البعض؛ ويأخذ الكل ويأكله ، يريد الإسراف والتبذير»(٣٠)، فالتراثُ في هذه الآية الكريمة: هو الميراث المادي، الذي آل إلى يتيم فأُكل، أو ورثته النساء فلمُ يورثْنه(٣١).

والمعنى الثاني وهو الإرث المعنوي، فقد ورَدَ في قوله تعالى على لسان سيدنا زكريا: {فهب لي من لدنك وليّا، يرثني، ويرث من آلِ يعقوب، واجعله ربّ رضيًا}(٣٢)، وقد فصّل المفسرون في معناها القول، فرأوا: أنّ المراد بهذا الميراث: يرثني مالي، ويرث من آل يعقوب النبوة(٣٣)، ويرثني العلم، ويرث من آل يعقوب الملك، ويرثني النبوة، ويرث من آل يعقوب الأخلاق إذا وصل إلى وراثه المستحَق شرعاً. مع عدم ميل المفسر لترجيح ميراث المال، لعدم جواز أن يتأسف نبيُّ الله على مصير ماله بعد موته، فالوراثة المرجّحة في هذا النصّ؛ هي وراثة العلم والنبوة(٣٤) مع ملاحظة أنّ بعض المفسرين قد جعلوا لفظ الإرث جامعاً شاملاً للمعاني المادية والمعنوية وهي وراثة المال والعلم والنبوة، والسيرة الحسنة، والمَنْصب النافع في الدين، والمال الصالح، فإنّ كل هذه توفر الدواعي على بقائِها، ليكون ذلك النفع دائماً مستمراً(٣٥)؛

---

(٢٦) سورة الفجر، آية ١٩.

(٢٧) ابن الجوزي، زاد المسير في علم التفسير،٩/ ١٢٠.

(٢٨) سيد قطب، في ظلال القرآن،دار احياء التراث العربي، ط٧، بيروت، ١٣٩١هـ/١٩٧١م: ٥٧٤/٢٨.

(٢٩) ابن الجوزي، زاد المسير في علم التفسير: ١٢٠/٩.

(٣٠) الفخر الرازي، (ت٦٠٤)، التفسير الكبير، دار احياء التراث العربي، بيروت، (د.ت): ١٧٢/٣١.

(٣١) ابن الجوزي، زاد المسير في علم التفسير، ١٧٢/٣١؛ والفخر الرازي، التفسير الكبير:١٨٤/٢١.

(٣٢) سورة مريم، الآية ٦.

(٣٣) الشوكاني، فتح القدير الجامع بين فنيُّ الرواية والدراية من علم التفسير:٤٣٩/٥.

(٣٤) ابن الجوزي، زاد المسير في علم التفسير:١٧٢/٩١.

(٣٥) الفخر الرازي، التفسير الكبير: ١٨٤/٢١.

وبما أنّ وراثة العلم، والسيرة والنبوّة تَحْصل بالاكتساب، فتُحمل على المال[٣٦]، فمَا يطلبه هو الولي الصالح الذي يُحسن الوراثة، ويُحسن القيام على تراثه، وتراث النبوة من آبائِه وأجداده[٣٧].

من هنا ترى أنّ مفهومات وَرِثَ من خلال مصادرها المتعددة من تراث وميراث وإرث...الخ تدلُّ كما دلّ سياقها المُعْجَميّ على وراثةٍ متعلقة بالماديِّ من الحياة وبالمعنوي أيضاً الذي يشمل كلُّ ما هو متوارث من معارف دينية وثقافية عامة ممتدّة في الحاضر، وتشكل محوراً مهمًّا من محاور الفكر العربي والإسلامي المعاصر، وهي جزءٌ من خطابنا الثقافي العام، فكل ما وصلنا من تراثنا هو مُلْكٌ لنا.

وفي اللغة الانجليزية فإنّ وَرِث "Inherit" تدل كما في العربية على وراثة مادية كوراثة الأملاك، مما يحصل عليه المرء بالتنازل الشرعي أو الإرث، وعلى وراثة معنوية كوراثة الألقاب، كما تعني اكتساب صفات وأخلاق من الوالدين إلى النسل، وهي هنا بمعنى الوراثةِ المعنوية للصفات وللأخلاق[٣٨]، وتحمل معنى اكتساب صفات جسمية تنتقل عن طريق الولادة من الآباء إلى الأبناء[٣٩] كما تحمل معنى أن يؤول الشيء، أو يمتلك عند وفاة صاحب هذا الشيء من الاسلاف بعد موتهم[٤٠].

ويرى بعض الدراسين أنّ كلمة "Heritage" تدلُّ على الانتقال بالطريق الاجتماعي، أي انتقال سمة ثقافية أو نظام ثقافي، أو تقليد من جيل إلى جيل، قياساً على انتقال الصفات الجسمية والمعنوية من الآباء إلى الأبناء[٤١] في حين أنّ بعضهم قد أشار إلى أنّ كلمة تراث مأخوذة من كلمتين لاتينيتين، هُمَا "Given Throyh"، وتعني التداخل أو

---

(٣٦) الشوكاني، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير:٢١/١٨٤.

(٣٧) سيد قطب، في ظلال القرآن:٢٨/٥٧٢.

(٣٨) William Little and Others, The Shorter Oxford English Dictionary On-Historyical Principles. Oxford At The Clarendon Press, Third Edition, P.1073. 1973.

(٣٩) Trent Barrows And Others, The Holt Basic Dictionory Of American-English. Holt Rinthart and Winston ING. Printed In the United States of America: P. 373. 1973.

(٤٠) Patrict Hanks, Eneyclopedic World Dictionary, Printed In Lebanon- By colorr Press Beirut, 1974: 819.

(٤١) علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١ ١٩٨٦:١٦.

الاستمرارية([41])، وهي تشير إلى استمرارية وتداخل، وتراكم المتوارث من جيل إلى جيل، سواء أكان هذا المتوارث مادياً أم معنوياً، على شكل آداب وسير وأعراف تنتقل وتتداخل وتسير قدماً.

ونظراً لأنّ اللغة في بنيتها، لغة جمعية، متعدّدة الدلالة، لا تكف عن توليد المعاني في كل استعمال خاص، فإنّ ادراجها في بنيات مركبة، متعددة المستويات يضفي عليها قيمة دلالية موحدة، تجعلها صالحة لاداء وظائفها على مستويات مختلفة([42]) فالتراث وبهذه الصيغ في اللغة الانجليزية يتقارب من معناه في العربية في الدلالة على كل ما يتوارث، سواء أكان مادياً أم معنوياً.

٢- الموروث اصطلاحاً:

إن التحليل اللغوي السابق يشير إلى أنّ الحديث عن معاني مادة ورث واشتقاقاتها ينتهي بنا إلى منحيين الأول: ومعناه التراث أو الميراث المادي المتخلف عَقِب الموت ليؤول إلى أحياء آخرين، والثاني أشار إليه، اللغويون والمفسرون تتسع فيه معاني المفردة ليشمل إرث الحسب والنسب والعلم النبوة، وحَمْل ذلك على الاستعارة والتشبيه بلاغياً، أي تشبيه المجد والعلم والحسب بمال أو نشب يورث، حيث يَحْملُ التوارث هنا ايحاءات التعاقب والانتقال من جيل إلى آخر، من غير عقود ولا ما يجري مجرى التعاقد.

وقد اتّسع هذا المعنى في عَصْرنا الحديث ليشمل معانيَ أخرى في الخطاب العربي والإسلامي الأدبي والفكري الذي أعقب ما سميَ بَعصْر اليقظة العربية الحديث. من هذه المعاني ارتباطه بقضية الأصالة والمعاصرة، بوصف أنّ وعيّ التراث هو تمكّنٌ من الحاضر نفسه، وتمكينٌ للشقافة الوطنية في الحاضر من اكتشاف المبررات الأصيلة لوجودها، مما سيؤدي إلى الانفتاح الواسع على أفضل المكتسبات الحضارية العالمية، دون خوف من ذوبان وجود أو انسحاق الشخصية من أجل تأكيد وتدعيم

---

(٤٢) مراد مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، ١٩١٤/١٩٨٦، دار المعارف، ط١: ٢١.

(٤٣) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٣، بغداد، ١٩٨٧: ٢٤٦.

الحاضر واثبات الذات وتحصينها([43]).

فالتراث بمعنى الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني، وهو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر، يُشير إلى ما هو مشترك بين العرب، أي إلى التركة الفكرية والروحية التي تجمع، بينهم؛ لتجعل منهم جميعاً خلفاً لسلف([44]).

ولما كان النظر بحثاً في الماضي، يتمُّ بوعي ومنظار معاصرين وبمناهج وأدوات بحثٍ معاصرة، فقد تعددت الاتجاهات الفكرية التي بحثت الموروث وتنوعت، وتمايزت بين نظرة سلفية دينية محافظة ونظرة عصرية تنويرية، علمانية، واخرى توفيقية بين الأصالة والمعاصرة([45]). فمن الدارسين من رأى التراث تراكماً دينياً يعني القديم والألهيات التي دامت في القرون السبعة الأولى، وغطّت جوانب التفكير القديم، وتعني مواطن الأصالة؛ والابتكار كما هو واضح في مناهج التفكير عند الأصوليين([46])، فالتراث هو التراث المرتكز على العقيدة في الشريعة كما عرفها السلف الصالح، واهمية أية ظاهرة تراثية، تكتسب بالأساس من مدى اقترابها، أو ابتعادها عن المركز الديني، وهنا يفقد الوجود الاجتماعي قبل الاسلام اعتباره حتى يكاد يُقارب العدم([47]).

ومِن الدارسين من نظر للتراث نظرة توفيقية، ترى التراث في دائرة العربية أو الاسلام، أو الاثنين معاً مشتملاً على عناصر العلوم، والمصنوعات والقيم، وهو إنجازٌ إنسانيٌّ له شروطه الابستمولوجية والاجتماعية والثقافية والتاريخية([49]) مع ضرورة الدعوة إلى إحياء هذا التراث، بنقله إلى حالة الحضور الدائم، وذلك باستكمال العلم

---

(٤٤) حسين مروة، دراسات في ضوء المنهج الواقعي، دار الفارابي، ط٣، بيروت، ١٩٨٦: ٣٥؛ محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ١٩٩١: ٢٣.

(٤٥) حسين مروة، دراسات في ضوء المنهج الواقعي دار الفارابي، ط٣، بيروت، ١٩٨٦: ٣٥؛ محمد عابد الجابري، التراث والحداثة. :٢٣

(٤٦) رفعت سلام، بَحْثاً عن التراث العربي، نظرية نقدية منهجية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠: ١٢.

(٤٧) حسن حنفي، في فكرنا المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ت): ٢٢.

(٤٨) رفعت سلام، بَحْثاً عن التراث العربي: ١٧.

(٤٩) فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية اخرى، دار الشروق، ط١، ١٩٨٥: ١٦.

به وإدماجه في منظومة الحاضر على نحو غير قَسْري[٥٠]. وتشترط هذه النظرة التوفيقية العصرية، إمكانية تمثل هذا التراث العربي الذي خلفته الأمة العربية، منذ عصور موغلة في القدم من عطاء متعدد المضامين في جوانب حياتنا العصرية، ونستعين به في مواصلة المسيرة الحضارية للأمة[٥١].

ثمة نظرة علمانية للتراث تضم طائفة من ذوي الاتجاهات الفكرية العلمانية وقد نظرت الى التراث نظرة مادية؛ تاريخية جدلية تتفق في حدودها العامة، وتميل الى الاعتداد الواضح، بالوجه الفلسفي والعلمي للتُّراث، وبالجانب السياسي للصراعات الاجتماعية التي نشأ في ظلِّها التراث، وعلاقة التيارات الفكرية التراثية بهذة الصراعات، وبدا الاعتداد واضحاً في إعمال العقل لا النقل، وفي التأويل لا التقليد[٥٢]، وكذلك في اضافة البعد الايديولوجي للتراث كدعامة من دعامات امتلاكه وإدماجه في الحياة المعاصرة من جديد[٥٣]. بوعي موجّه، بوصفِ أنّ التراث بنيانٌ متكامل من اشكال متنوعة للوعي تتجلى في النظرات الجمالية، والفلسفية، والدينية والحقوقية، والسياسية وغيرها لمجتمع معين تجلياً يطابق بهذا القدر أو ذاك نمط الحياة المعين لذلك المجتمع، والعلاقات الاجتماعية الملائمة لذلك النمط والمتناقضة معه[٥٤]. وقد أدخل الدارسون التراث في مناقشاتهم دائرةَ علم النفس التحليلي، وعلم النفس الجمعي بوصفه قضية نفسية ايضاً على تماس مع الانسان[٥٥]، فموروثه كامن مستحكم في الجذور البعيدة الغور في لا شعور الفرد الممتد فينا الذي يمثل لا شعورنا الجمعي[٥٦].

وفيما يتعلق بحدِّ التراث، فليس ثمة حدود للتراث تقف به عند مرحلة تاريخيّة بعينها، فالتراث كل ما هو متوارث مكتوباً أو شفوياً، سواء أكان هذا التراث تاريخياً ،

---

(٥٠) فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية واسلامية اخرى، دار الشروق، ط١، ١٩٨٥: ١٦.

(٥١) علي حداد، اثر التراث في الشعر العراق الحديث: ٣٤.

(٥٢) رفعت سلام، بَحْثاً عن التراث: ١٤

(٥٣) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة: ٢٣.

(٥٤) حسين مروة، دراسات في ضوء المنهج الواقعي: ٣٤٧.

(٥٥) جورج طرابشي، المثقفون العرب والتراث، رياض الريّس للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩١: ١٨.

(٥٦) سليمان الطراونه، ابتهالات ثقافية، دار أزمنة، ط١، ١٩٩٤: ١٠٣.

أم دينياً أم اسطورياً، أم صوفياً، أم فولكلورياً، وتوارثته الأجيال(٥٧).

ورغم تعدد مفهومات التراث ومناهج دراسته إلا أنّ ذلك لم يمنع الدارسين والباحثين والمفكرين من الاتفاق على ضرورة التحام التراث بالواقع الحاضر، وتوظيفه برؤية معاصرة بحيث يكتسبُ أبعاداً ايحائية، تعبر عن الحاضر(٥٨)، ولعل هذا ما دفع بعض الباحثين إلى احتساب أنّ كلمة التراث هي مصطلح سياسي بمقدار ما هي مصطلح أدبي بوصفه قضية تتحركُ في الآني، والآني المشخص هنا: السياسي(٥٩)، وزيادة على ذلك فإنّ كل فكر سواء بدأ من الأصالة، أم من المعاصرة أم من كليها معاً، أي سواء أكان سلفياً أم عصرياً أم توفيقياً- هو في واقع الأمر فكرٌ معاصر(٦٠).

ومهما يكن من أمر فإنّ وعي التراث باستلهامه أو إعادة امتلاكه أو إحيائه قد ارتبط عند المفكرين والدارسين بما اصطلح على تسميته بعصر النهضة أو اليقظة أو التقدم والترقي، هذه اليقظة أو النهضة المطلوبة، حدّدها بعض المفكرين باعتبارها أزمنة حديثة قد بدأت مع مدافع نابليون التي يقال عادة إنها ايقظت مصر والعالم العربي من السبات العميق الذي يلفّهما(٦١) بل أن بعض المفكرين يرون أن الأزمنة الحديثة العربية تبدأ مع ابن خلدون الذي طرح المسألة العمرانية، باحثاً علل الانحطاط وبالتالي علل التقدم، باعتبار أنّ وعيٌ التراث مطلب لتقدم الحاضر(٦٢).

يضاف إلى ذلك المجابهة مع الغرب المتقدم علمياً وتقنياً، والتي تفرض علينا ضرورة معاناة حضارته الحديثة معاناة عميقة بوصفها حضارة مهيمنة وأكثر تطوراً(٦٣)، وفق منهجيات حديثة، وادوات معرفية متطورة، ولمعاناة تراثنا من جديد معاناة مستنيرة، تخرجه من جدران الماضي، وتدمجه في منظومة الحاضر، ولتطوير رؤيا

---

(٥٧) مراد عبدالرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية المصرية في مصر: ٩.

(٥٨) نفسه، ١٧.

(٥٩) حمادي حمود، وجواد علي، الشعر ومتغيرات المرحلة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ٢٤.

(٦٠) ناهض حتّر، التراث ، الغرب، الثورة، دار كتابكم، ١٩٨٦، رسالة ماجستير: ٢٦.

(٦١) فهمي جدعان، أسس التقدم عند مفكري الاسلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩: ١٩.

(٦٢) نفسه: ٩٣.

(٦٣) هشام غصيب، «الثقافة الاستغرابية ودورها في بناء الفكر النهضوي»، أفكار، ع١٠٩، ١٩٩٣: ١٧

معرفية لتوظيف هذا التراث تجاه المستقبل، عبر صياغة جديدة يُعبِّر عنها بالخروج من دائرة إعادة إنتاج التراث إلى إنتاج تصوُّر جديد، ومعرفة جديدة بناء على علاقات خاصة جمع التراث(٦٤).

ويبدو جليّاً أن إنتاج التَّصور والمعرفة الجديدة للتراث، بات مطلباً مرتبطاً بالمشروع الحضاري النهضوي العربي والإسلامي العام، وقد ظهرت تجليات هذا المشروع في أعمال مفكرين وباحثين كالطّيب تزيني وحسن حنفي والجابري، وأركون، وحسين مروة، وعزيز العظمة(٦٥)، وفهمي جدعان، وهي إجتهادات تسعى إلى التعامل الخاص مع تراثنا الفكري والأدبي لتحقيق تصور مختلف بناء على مشروعات مفتوحة على البحث والاستقصاء(٦٦).

وبَعْد، فليس من أهداف هذه الدراسة الإحاطة بكل ما قيل في هذا السياق، ولا سيّما أنَّ كثيراً من الكتابات لا تعدو أن تكون تكريراً لما سبقها، في حين أنَّ معظمها تجاوز مسألة استلهام هذا الموروث من المبدعين في مجالات الشعر والقصة، بيد أن الدراسة تأمل أنها بهذا العرض المختصر لبعض الاراء المتصلة بالتراث، استطاعت أن تمهد لنفسها، بحيث تلج التطبيق مباشرة، ومن هنا فإنّ العرض السابق ينتهي إلى:

أ- أنَّ المعنى اللغوي قد مّهد بوضوح للوصول إلى هذا المعنى المحدث المعاصر، إذ أشارت المعاجم إلى أن الجَذْرَ الثلاثي «وَرِث» لا يخرج في معناه عن المعاقبة المادية والمعنوية.

ب- أنّ الشرط التاريخي والظروف الموضوعية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، أوقفت الأنسان العربي وجهاً لوجه أمام تحديات الغرب، مما جعله يعود لدراسة تراثه، واستيعاب مفرداته، واعادة كشف القوى الكامنة فيه دون أن يعني ذلك ، التقوقع حول الذات، وسدّ المنافذ الحضارية.

ج- أنّ تناول مَسْألة «الموروث» وإشكالية الأصالة والمعاصرة لم تبق حِكْراً على المفكرين وأصحاب النظر الفلسفي وإنّما ولجت باب الابداع، فأخذ الأديب العربي

---

(٦٤) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي ، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢،: ١٤٧.

(٦٥) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ١٤٧.

(٦٦) نفسه: ١٤٧.

المفكرين وأصحاب النظر الفلسفي وإنّما ولجت باب الابداع، فأخذ الأديب العربي المعاصر يجلّي التراث في الروايات والمسرحيات التاريخية، ويعمل على مجادلته وإعادة تحويله في كثير من الروايات التجريبية، ومن هنا فإنّ ايضاح بعض جوانب الموروث، ستسعف البحث في مناقشة استثمار المَبْدِع العربيِّ المعاصر للموروث وآليات هذا الاستثمار، وذلك بعد أن تعرّج على معالجة مصطلح معاصر له صلة وثيقة بالموروث وهو «التناص»، كما أنها ستعرج على دراسة بعض المفهومات النقدية القديمة، التي تلتقي بالمفهوم المعاصر للتناص، كالسُرق، والاقتباس، والتضمين .

٣- النص، التناص: المفهوم اللغوي والدلالة:

لعلّ النظر في الموروث بكافة تجلياته في الرواية الأردنية المعاصرة، بوصفه جزءاً من بنية النصوص الروائية يحملُ حاضرها بقدر ما يحمل التاريخ وفي اطارها الاجتماعي والاقتصادي والتاريخي الغائب والحاضر، المنتج لمختلف اشكال الوعي، وفي أشكال وطرائق توظيفه فنيّاً في المضمار النصيِّ الروائي -يرتبط بمفهوم التجْرِيب بمعنى البحث عن تقنيات روائية جديدة، أو استراتيجيات سردية جديدة تفتح آفاقاً جديدة للنصوص الأدبية، فيما سُمي بالتقنيات النصيّة، وتجعل الرواية تعارض بتفاعلها الحواري للخطابات مهما كانت تفصيلاتها اللغويّة الأنواعَ جميعاً، وهنا يكمن الفرق بين الرواية والأنواع الأخرى: كالملحمة والقصيدة الغنائية والدراما(٦٧)، حيث تبرز خصوصية الرواية ضمن، مستويات عدة في قدرتها على احتواء أنواع سردية واستيعابها ومحاورتها ومعارضتها بطرائق متعددة(٦٨). فينظر إلى العمل الأدبي جنساً أدبياً متفاعلاً نصياً مع نصوص أخرى، وتغليب خصوصيته ضمن جنس الرواية مثلاً(٦٩).

إنّ النظرة إلى الرواية ظاهرةً متعددةً في أساليبها، متنوعةً في أنماطها الكلامية، وفي عدم تجانس وحداتها الأسلوبية، وفي خضوعها لمستويات لغوية مختلفة تأتلف فيما بينها حين تدخل الرواية في نظام فني محكم، وتخضع لوحدة اسلوبية عليا هي

---

(٦٧) تزفيتان تودروف، «التناص»، ترجمة فخري صالح، مجلة الثقافة الاجنبية، ع٤، ١٩٨٨: ٤.

(٦٨) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٢٣.

(٦٩) سعيد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، فصول، م١٠، ع١-٢، ١٩٩١: ١٥٤.

وحدة الكل؛ مما يجعلها حوارية دائماً بنسبٍ مختلفة -يقود إلى احتساب أنّ أهم النماذج والأنواع الروائية، قد أبُدعت من خلال عملية هَدْم العوالم الروائية السابقة عن طريق المحاكاة الساخرة(٧٠).

إن الهدم هذا وإعادة البناء، والاستيعاب والانتاج، هو تأسيسٌ لذات الرواية على قاعدة المحاكاة والتحويل(٧١). فهي تحاكي الأنواع القديمة والسابقة عليها، بهدف تجاوزها، وهي تحاورالأنواع الأخرى، وتُرهِّن النصوص السابقة لتؤسس ذاتها من خلال استمداد عناصر حياتها من مقومات حياة الأنواع الأخرى(٧٢)، حيث أصبحت الحكاية عنصراً في فنون القصص الحديثة، تنافسه عناصر أخرى عديدة يتمرأى كل منها في مرآةِ الحكاية وقد يتماهى فيها(٧٣).

إنَّ هذه النظرة لخصوصية الرواية في الدراسات النقدية الحديثة يعطى الباحث والناقد مشروعية التحليل النصيٌ للرواية فهذا التحليل النصيّ سيقود إلى استكناه علاقة الرواية بالنصوص التراثية، وسيمّهد الطريق للحديث عن علاقة هذه النصوص الروائية بمسألة التراث التي تنقل التحليل من الأدبي إلى الفكري، كما يناقش على صعيد التفكير والممارسة في النشاط المعرفي العربي الحديث، فهي نقلةٌ من الخاص «الرواية» إلى العام وهو النص(٧٤). فكون النصٌ «قصة» أو «رواية»، أو «وثيقة»، يعني أنّه يضطلع بوظيفة ثقافية ما، يُوصّل معنى متكاملاً، لذلك فإنَّ نقل أحد سماته إلى نصٍ آخر كنقل السمة الوثائقية من الوثيقة إلى الرواية مثلاً هو أحد الطرق الأساسية لصياغة معانٍ جديدة(٧٥).

إن ما سبق يقودنا إلى المفهوم المهم في دراسة نصيّة العمل الأدبي وعلاقاته التناصية وهو مفهوم النص، حينما يستخدم للدلالة على عمل أدبي نصيٍّ "Text"، أي

---

(٧٠) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٨٨: ٩-٧٦.
(٧١) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ١٠٩؛ جيرار جنيت، مدخل لجامع النص: ١٧.
(٧٢) نفسه: ١٠٩.
(٧٣) عبدالله ابراهيم، المتخيل السردي ، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٠: ١٨.
(٧٤) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٧.
(٧٥) صبري حافظ، «التناص واشاريات العمل الأدبي»، ألف، مجلة البلاغة المقارنة ، ع٤، ١٩٨٢، الجامعة الامريكية، القاهرة: ٢١.

حينما يكون الكلام نصاً، وحينما يستخدم للدلالة على النصيّة: "Textuality"(٧٦)، وهذا يستوجب توضيح مفهوم النصّ في اللغة والاصطلاح بوصف علاقة هذا المصطلح اللغوي النقدي «بالتناص» وهي علاقة مهمة في تبيان مفهومه نظرياً وتطبيقياً.

غنيٌّ عن البيان إنّ مصطلح النصّ هو من المصطلحات النقدية الغربية التي تجذرت في دراسة الأدب العربي أيضاً، وتمّ تقريبه ضمن سياقه المعجمي فمعناه في النقد الغربي إلى الدرجة التي قد تفي باغراض الدراسة والبحث، ف "Text" في اللغة الانجليزية تطورت في دلالتها المعجمية أيضاً من الدلالة على نصوص الكتاب المقدس كاملة إلى الدلالة على فقرات من الكتاب المقدّس، ثم استخدمت لتدل على النصّ الأساسي للعمل الأدبي وللبحث أو الرسالة كتميز له عن الملاحظات والملاحق، إلى أن وصلت لتدل على صياغة أو نسيج الكلمات سواءً أكانت مطبوعة أم مكتوبة، مميزة عن أية ملاحظات أو تفسيرات(٧٧)، وهذا التفسير اللغوي يلتقي مع دلالة «نص» الاصطلاحية حيث يدل على العمل الأدبي النصيّ المرتبط بعلاقات تناصيّة، فالنص في البعد المنهجي ليس شيئاً محدداً على العكس من العمل الأدبي الذي هو جسم مادي محسوس كالكتاب، والنصُّ كتابة، ونشاط، وإنتاج، قد يتجاوز العمل، وقد يمتد عبر عدّة أجزاء لا يعرف النهاية، ولا يمكن قسره على الانخراط تحت لافتات التقسيمات إلى أجناس أدبية، وهذا يعني أنّ للنص قدرة على الاستمرارية والإطاحة بكل التقسيمات السابقة عليه وتدميرها ومراوغتها(٧٨).

ومهما يكن من أمر فإنّ تأطير المصطلحات وتعريفها في النقد يظلُّ يحتمل التعريفات الجديدة، وتظل النصوص تحتمل القراءات الجديدة، ويظلُّ الباب مشرعاً أمام مناهج جديدة ودراسات حديثة.

أما النصُّ في اللغة العربية فهو مأخوذ من الفعل الثلاثي «نصَصَ» تقول: نَصَصْتُ الحديث أنصُّه نصاً إذا أظهرته، وقالوا نصصت الحديث إذا عزوته إلى محدثك به، وكل

---

(٧٦) سعيد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، ١٥٤.

(٧٧) - William Little and others, The Shorter Oxford English Dictionary On Histrorical Principles, Oxford Clarendon Press 3rd Edition: 2273.
- Alvidnd Treut Burrows and Others' The Holt Basic Dictionary Of American English: 743.

(٧٨) صبري حافظ، «التناص واشارايات العمل الأدبي»: ١٣.

شيء أظهرته فقد نَصَصته(٧٩) ونصُّ كل شيء مُنْتهاهُ(٨٠) وأصله أقصى الشيء الدال على غايته، والنصُّ الإسناد إلى الرئيس الأكبر، ومن القرآن والحديث؛ اللفظ الدال على معنى لا يحتمل غيره، ونصَّ إليه الحديث رفعه وأسنده، والمتاع جعل بعضه فوق بعض، ومن معاني نصَّ ايضاً: «الكشف والاتصال والاختبار»(٨١) فالمعاني السابقة تدل على معنى الرفع الحسي الذي يمكّننا من ملاحظة بداية لمعانٍ أخر كالتعين والإظهار والتحديد(٨٢). وهي المعاني التي تجعل دلالة نصِّ القرآن والحديث من الرفع والظهور أساساً، ثم من التعين على أمر محدد والاسناد والتوفيق، وهي معانٍ خاصة بنصِّ القرآن أو نصِّ الحديث ساقت إلى المعنى المولد الذي يعني أن النصَّ هو ما لا يحتمل تعدد الصور، أو النقل بالمعنى(٨٣).

أما معنى النص في جعل المتاع بعضه فوق بعض، فإنه يقترب من معنى النصِّ الاصطلاحي، أي النصِّ الأدبي الذي يتكون من وحدات، كلمات يعلق بعضها ببعض، أو جمل وفقرات تلحق أخراها بأولاها، وتشترك معها في تكوين معنى(٨٤)، بالاضافة إلى أنّ تحليل النصوص يفترض الكشف، والابانة والاتصال والاختبار على عموميَّتها، وهذه من معاني النصِّ المعجمية التي تلتقي بالدلالة الاصطلاحية كما سنرى.

إن احتساب النصوص الأدبية أنظمة تعبيرية خلاّقة تكون اللغة فيها مادة تكّون وحدات نظامها الأدبي(٨٥)، قد قاد إلى افتراض أن تكون هذه النصوص الأدبية مدونات كتابية تشترك في تكوين معنى، ذات علاقة مع كاتب هو مؤلف لهذه المدونات التي

---

(٧٩) ابن دريد، جمهرة اللغة، ١٠٣،١؛ الجوهري، الصحاح، ١٠٥٩/٣؛ أحمد رضا معجم متن اللغة: ٤٧٣؛ ابن منظور، لسان العرب: ٩٧/٧.

(٨٠) الفراهيدي، أبو عبدالله الخليل بن أحمد (ت١٧٥هـ)، كتاب العين، ت مهدي المخزومي، ابراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، (د.ت): ١٥٩/٧.

(٨١) محمد محي الدين عبدالحميد، وعبداللطيف السبكي، المختار من صحاح اللغة، دار السرو، بيروت (د.ت): ٢٥.

(٨٢) أحمد محمد قدور، «التناص الظاهرة واشكالية المنهج»، مؤتمر النقد الأدبي الثالث جامعة اليرموك، ٢٤-٢٦ تموز ١٩٨٩:٥.

(٨٣) نفسه:٥.

(٨٤) طراد الكبيسي، «النص: أم جامع النص»، أفكار، ع١١١، ١٩٩٣: ٢٧.

(٨٥) تزفتان تودروف، «الإرث المنهجي للشكلانية»، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودروف وأخرون، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٧: ١٤.

تصبح خطاباً هو التعبير، ،بهذا المعنى فإنّ لكل تعبير مؤلفاً(٨٦)، مع ملاحظة أن العلاقة بين المؤلِّف والمؤلَّف والقارئ استوجبت أنّ يظلّ السؤال عن مجموعة الملفوظات هذه قائماً، ويظلّ البحث عن المقومات التي يكون بها النصُّ نصاً قائماً أيضاً(٨٧).

وإذا كانت الكلمات نفسها وحدة لا تنفك بين الدال والمدلول(٨٨) فإنّ البحث عن البنية التعبيرية وهي شكل التعبير؛ وعن البنية الدلالية وهي شكل المحتوى من ناحية أخرى مهم في تبيان حدود ومعنى النص(٨٩)، وهذا يستوجبُ النظر في النصِّ كلاً ذا دلالة، باعتبار أنّ التعامل اللفظي ذا الدلالة، يوجب اعتماد النصِّ موضوع دراسة، بدلاً من اعتماد الجزء متمثلاً في الجملة ليتكون النصُّ أي نصٍ من التحولات التي تطرأ على الملفوظ الأساسي، وهي تشبه إلى حد بعيد القواعد التوليدية عند شومسكي التي تتيح للإنسان إنتاج جمل اللغة كلِّها سرداً قصصياً(٩٠) فالقول اللغوي حين يصبحُ أدباً يتحول فنياً لينقل من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي(٩١).

ولما كان النصُّ الأدبي توليداً سياقياً، ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي ليؤسس في داخله «شيفرة» خاصة تميزه كنص، ويستمد وجوده من سياق جنسه الأدبي فيما سمي بتجنيس النص شعراً، أو نثراً، أو رواية، أو قصة(٩٢)، فهو لا يعيد نفسه إعادة مطلقة، مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي(٩٣) فالنصوص صروح مشيدة لها وجود ملموس، أي مكتوبة، تعرف بنفسها من خلال الوصف والنقد والتفسير(٩٤)، فهي قابلة للتحليل وللكشف والإبانة، وهذا ما عبّر جيرار جنيت عنه

---

(٨٦) تزفتان تودروف، «التناص»: ٥.

(٨٧) طراد الكبيسي، «النصُّ أم جامع النصِّ»: ٢٣.

(٨٨) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي : ٣١٤ ويعني الدال في أبسط صورة «الكلمة» في حين يعني المدلول متصورها الذهني؛ عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير: ٤٦.

(٨٩) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ١٦٦.

(٩٠) قاسم مقداد، هندسة المعنى في السرد الملحمي، دار السؤال للطباعة، ط١، دمشق ١٩٨٢: ١٢٤.

(٩١) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، ط١، جدّة، ١٩٨٥: ٦.

(٩٢) نفسه: ٧٨.

(٩٣) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، ط٣، الدار البيضاء، ١٩٩٣: ١٣.

(٩٤) طراد الكبيسي، النص أم جامع النص: ٢٩.

بقوله: «مهما كان النصُّ فبإمكاني أن ادخله وأن أحلله كما أشاء(٩٥).

اذن ثمة علاقات متداخلة وعلاقات تداخل تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس الأدبية المتعلقة بالموضوع، والصنعة والشكل مفهوم جامع النص، والجامعُ النصيُّ أو جامع النَّسج(٩٦). ويرى النقاد أنّ للنص معايير تتصل بالنصِّ ذاته، وبمستعمل النصِّ سواء أكان منتجاً أم مُبْلَغاً، وتتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنصِّ(٩٧)، وهذا ما عبّر عنه بعض النقاد بمعنى النصِّ أو دلالته والتي تجمع بين علاقاتٍ حاضرةٍ وغائبة ترتبطُ بالمظهر اللفظي والتركيبي، والدلالي، وترتبط كذلك بالمدلول الثقافي داخل ثقافة معينة(٩٨)، ويرى الدارسون أنّ نوعي العلاقات التي يمكن ملاحظتها في العمل الأدبي هي علاقات تقوم بين العناصر الحاضرة، واخرى تقوم بينها وبين العناصر الغائبة، حيث تعد علاقات الغياب، علاقات معنى رمز فهذا الدال يدلُّ على ذلك المدلول، وهذه الحادثة ترمز لتلك الفكرة(٩٩)، فاللغة في النصِّ الأدبي تدلُّ على نفسها، وتلغي المدلول القديم للكلمات لتحل هي مكانه(١٠٠)، وهذا يفسّر تطوّر دلالة المفردات تاريخياً.

إن وجود العناصر الغائبة في النصّ يستلزم من المتلقي ايجادها ليصير للنصّ معنى خاص به وهنا يبرز دور التفسير والتحليل مرة أخرى، فثمة عناصر غائبة عن النصِّ ولكنها شديدة الحضور في ذاكرة القراء الجماعية في فترة معينة إلى درجة أنه يمكن اعتبارها عناصر حاضرة(١٠١). كما أن هذه العناصر الغائبة الحاضرةهي ما يمكن أن يؤطر لجماعيّة العمل الابداعي، بمعنـــى أنّه جماعيٌ في تحققه اللغوي من خلال اللغة(١٠٢)مع اشتراط الخصائص النوعية، التي تميز نصاً عن غيره وهذا ما سُمّي بتفرد النص، إذ حينما يوجد يتـــفردُ بخـــصوصية ثقافته، وبخصـــوصية الجنس الأدبي نفسه،

---

(٩٥) جرار رجنيت، مدخل لجامع النص، ت عبدالرحمن ايوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ٩٠.
(٩٦) نفسه: ٩١.
(٩٧) سعيد مصلوح، نحو اجرومية للنصّ الشعري: ١٤٥.
(٩٨) محمد مفتاح، دينامية النصّ ، المركز الثقافي العربي، ط٢، بيروت، ١٩٩٠: ١٩٤.
(٩٩) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدب: ٣٦.
(١٠٠) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير: ١٧.
(١٠١) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٣٠٦.
(١٠٢) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير: ١٤٧.

وهذا ما عُبّر عنه بتفرّد كلّ غرضٍ كلامي، أو نصٍّ أدبي داخل الثقافة وداخل الجنس الأدبي نفسه(١٠٣).

من هنا فإنّ استجلاب العناصر الغائبة عن النصّ له دلالته في الحديث عن الموروث بكافة أشكاله في النصوص الروائية، وهذا لا يعني أن النصّ يبنى على علاقات الغياب دون الحضور ، ففي النصّ أي نصٍ علاقات حضور هي علاقات تصوير وتكوين حيث تترى الاحداث وتشكل الشخصيات فيما بينها مجموعات متقابلة، متدرجه، وتتآلف الكلمات داخل علاقةٍ دلالية بقوة البنية(١٠٤). فالسرُّ يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق، فالكلمة لها قدرة على الحركة بين المدلولات، تقبل تغير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق، ورصيدها الموروث يمكّنها من منح ايحاءات متعددة المضامين(١٠٥).

إنّ مفهوم النص حينما يدل على عمل أدبي نصيٍّ يُحيلنا إلى مفهومات نصيّة على تماس مع هذا المفهوم، حينما يراد به نصيّة النصوص وتناصها عبر التعالقات والتفاعلات النصيّة، وأول هذه المفهومات: مفهوم النصّ المؤسّس، وهو النصُّ الأول الذي يعني الاّ وجود لنصّ ثانٍ في حال غيابه، تماماً كالعلاقة بين الأرقام في متسلسلة حسابية(١٠٦) وهذا يعني أنّ وجود ونصٍ مؤسسٍ لا يكاد يتزحزح كأنّه سرمدي الصورة والمحتوى، ونصٍ في سبيله للتأسيس كأنّه في صيرورة مستمرة(١٠٧).

والنصُّ المؤسس يقودُ إلى مفهوم النصّ الجمعي الذي يفترض التبادل والتداخل بين النصوص(١٠٨) وهذا ما عُبّر عنه بالتعالي النصيّ، أي العلاقة الخفية أو الجلية مع غيره من النصوص(١٠٩)، تدعم هذه المقولات فكرة رولان بارت عن الجمعيّ وجماعية النصّ حين تتداخل النصوص فيما بينها لتشكل ما نسمّيه بالموروث(١١٠).

---

(١٠٣) محمد مفتاح، دينامية النصّ: ٤٥.

(١٠٤) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٣٦.

(١٠٥) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير: ٣٢٤.

(١٠٦) قاسم مقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي: ٩٢.

(١٠٧) سليمان الطراونه، ابتهالات ثقافية: ٣٠.

(١٠٨) وليد منير، « نموذج الخطيئة والتكفير والبحث عن شاعرية النصّ الأدبي» فصول، م٦، ع٢،٣، ١٩٨٥: ٢٣.

(١٠٩) جيرار جنيت، مدخل لجامع النصّ: ٩٠.

(١١٠) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير: ٣٢٢.

إنّ جماعية النصِّ تقود إلى استكناه علاقة النصِّ الجمعيِّ باللاشعور الجمعي حيث تكمن بقايا الخبرة والتجربة الأولى للأسلاف، ويتمُّ ذلك للفنان في رأي يونج بالحدْس الذي يتميز به الفنان وهو الذي يجعله يدرك مضمون اللاشعور في اليقظة، حين ينكشف له هذا المضمون من تلقاء نفسه(١١١) فيتحقق المستوى النفسي الذي تقرره أبعاد اللاشعور الجمعي، جماعية اللغة، وحالة «النحن»(١١٢)

والنصُّ المؤسس نصٌّ أنموذج، بمعنى تحققه اللفظي والنحوي والدلالي والتداولي، بتحليه بمواصفات نصيّة أنموذجية، والنصُّ الأنموذج غالباً متحققٌ في الماضي(١١٣)، مع ضرورة تجاوز ما تحقق في السابق، لأنّ موضوعية التسلسل التاريخي لا تكفي، إذ ينبغي علاوة على ذلك التأكيد أن المؤلفين لا يكتفون بترديد الأفكار المتناقلة وبتعزيز التقليد، وانما هم يعبرون عن خصوصية عصرهم(١١٤).

والنص المؤسس والجمعي يقود إلى مفهوم النصِّ المفتوح، الذي يُرى في كونه مطلقاً للخروج، أي أنّه خطاب فاعلية يسهم فيه القارىء ويُعيد انتاجه بدلاً من أن يتقبله تقبلاً استهلاكياً(١١٥) بحيث يعطي لكل قارىء للعمل بعداً يتفق مع مستوى قدراته الثقافية والنفسية، والنصُّ المفتوح بتداخلاته النصيّة المتشابكة مشحون بتاريخ تضاعفي من السياقات الماضية والايحاءات اللاحقة، فهو بنية مفتوحة البداية ومعلقة النهاية(١١٦) وهو نصٌّ متعددٌ يتوالدُ في الآن عينه من نصوص عديدة سابقة عليه(١١٧).

ومن المفهومات الأخرى التي تتماس مع مفهوم النصيّة وتتعلق بالنصِّ، مفهوم النصِّ الغائب ويقصد به ما يمكن أن يستجلى من نصوص أخرى، مستعادة في النصِّ تؤكد ألاّ نصٌّ خارج النصوص اللانهائية، وهي ما نسميّه بالنصِّ الغائب، حيث تتبدل إعادة انتاج النصوص الأخرى، داخل النصِّ المرتهن، وتتحول حسب درجة وعي الكاتب بعملية

---

(١١١) نفسه: ١٣٩.

(١١٢) وليد منير، نموذج الخطيئة والتكفير والبحث عن شاعرية النصِّ الأدبي: ٢٣.

(١١٣) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ١٣.

(١١٤) تزفيتان تودروف، الكلمة في الرواية: ١٨.

(١١٥) وليد منير، نموذج الخطيئة والتكفير والبحث عن شاعرية النصِّ الأدبي: ٢٣.

(١١٦) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير: ٩٠.

(١١٧) مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودروف وآخرون، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧: ٩٩.

الكتابة، ومستوى تأمل الكتابة لذاتها[118].

بقي أن نشير إلى مفهوم النصِّ المهاجر وهو النصُّ الفاعلُ المنتج لذاته باستمرار، المقروء المهاجر بين أنظمة هي من طبيعة دليل إنتاجه، باتّجاه تحقيق سلطته وتفرده، وهجرته هذه تتحققُ عبر مفهوم التداخل النصيّ الذي يشكل على الصعيد التطبيقي النصُّ المهاجرَ إليه نواته المركزية، في حين تكون النصوص الأخرى لذات النصِّ المهاجر إليه نوى هامشية[119] وهجرة النصوص هجرة خادعة لأنها: هجرة متسلحة بوعي وإمكانات المعاصر، حيث يكتب الماضي بوعي الحاضر، أي أن الكاتب يقومُ بهجرةٍ خادعة لأنّه يقرأ النصَّ القديم بوعي الحديث، ويعيد كتابته بتقنية حديثة[120].

وبعد فإنّ المفهومات السابقة حول النصِّ لا يمكن أن تغدو واضحة ومفهومة، بدون فكرة السياق نفسها فهذه المفهومات تكتسب معناها المحدد من خلال السياق الذي تظهر فيه، وتصوغ ملامح أي نصٍّ جديد[121].

إنّ هذا الاستعراض لمعاني النصِّ ومحدداتِه وعلاقته بالسياق وبالجنس الأدبي، وبالثقافة حين تتميز بخصوصية موروثها، مما يمهد للحديث عن التناص مصطلحاً نقدياً بات يشغل حيّزاً مهماً في الدراسات النقدية الحديثة، ويشكل مَدْخلاً مهماً لفهم النصِّ وقراءته قراءةً منتجة بوصفهِ ظاهرة متحققة ابتداءً. لكن المعرفة النقدية بها ظهرت بظهور هذا المصطلح على أيدي عدد من النقاد الغربين، فدلالة "Text" وتعني النصُّ حين يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى ينتجُ نصاً في نص، وهذا يصيرُ تناصاً، وهو مصطلح نقدي تشير معظم الدراسات لظهوره لأول مرة على يد الباحثة الفرنسية جوليا كرستيفا في عام الف وتسعمائة وثمانية وستين ميلادية، ليكون ذلك التقاطع داخل نصٍّ لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى، هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وهو اقتطاع وتحويل وإعادة انتاج لهذه النصوص[122].

---

(١١٨) محمد بنيّس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٨٨: ٨٥.

(١١٩) نفسه: ٨٥.

(١٢٠) فيصل دراج، دلالة العلاقة الروائية، دار كنعان للدراسات والنشر، ط١، دمشق، ١٩٩٢: ٩٤.

(١٢١) صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي»: ١٢.

(١٢٢) مارك أنجينو، « مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد »:٩٩.

إنّ تنوّع المصطلحات النقدية وتعددها التي تناولت علاقة نص بآخر، وفي ظلّ تحقق هذه العلاقة قد جعلت معالجة ظاهرة النصيّة هذه ضرورة، وذلك لشمولية المصطلح النقدي الحديث لأكثر أنواع الصلات في هذه النصوص بعضها ببعض؛ وهناك رغبة في تطوير أسلوب معالجة هذه النصيّة بمعايير محدثة وبأدوات معرفية حديثة، حيث إنّ المصطلح يواجه باشكالية التعددية، وعدم التجانس والتشتت الملحوظ لهذا المصطلح عند نقاد ذوي انتسابات جدّ مختلفة(١٢٣) لقد أمكننا بفضل فتوح المدارس النقدية الحديثة تجاوز نمذجة النصوص الماضية التي اعتبرت ذات الفضل، باعتبار مواصفاتها النصيّة النموذجية والخروج من مأزق الإثم الأخلاقي باستخدام مصطلح السرقات الأدبية ذات البُعْدِ الأخلاقي في الثقافة(١٢٤)، وباعتبار مشروعية تعالق النصوص بعضها ببعض في ظلّ وجود نصوص مؤسْسة وأخرى في طريقها للتأسيس، فإنّ آدم كما يرى تودروف الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب إعادة التوجيه المتبادل فيما يخصّ خطاب الآخر، لأن آدم كان يقارب عالماً يتسّم بالعذرية، ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول(١٢٥).

إنّ استخدام مفهوم النصية منطلقاً من استخدامها في اللغة الانجليزية "Textuality" والذي ترجم في العربية بالنصيّة والنصوصية وحوار النصوص المهاجرة والغائبة والنصوص المتداخلة هو الذي قاد إلى استخدام مفهوم التناص؛ "InterTexuality " الذي استخدمته جوليا كرستيفا في تقديمها لباختين(١٢٦). وكان المصطلح يتسمُ بالشمول والعموم بحيث لا يعدم وجوده في أي نصٍّ كان(١٢٧) فقد عدت كرستيفا أن النصّ ترحال وتقاطع وتداخل وتنافي نص مع نصوص أخرى(١٢٨) فكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى(١٢٩) وصيغة التناص اداة إجرائية للتعبير عن

---

(١٢٣) مارك أنجينو، « مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد »:١١٣.
(١٢٤) محمد بنّيس، حداثة السؤال: ٨٥.
(١٢٥) تزفيتان تودروف، التناص: ٥.
(١٢٦) نفسه: ٤.
(١٢٧) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٩٠.
(١٢٨) جوليا كرستيفا، علم النصّ، ت، فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط١، المغرب، ١٩٩١: ٢١.
(١٢٩) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير: ٣٢.

الصلات والعلاقات والتفاعلات التي تربطُ نصاً بآخر(١٣٠).

لقد استخدم باختين مصطلح الحوارية "Dialogism" للدلالة على العلاقة بين أي تعبير وتعبيرات أخرى؛ فمهما كان موضوع الكلام، فإنَّ هذا الموضوع قد قيل من قبل بصورة أو بأخرى ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق سابقاً بهذا الموضوع، فليس هناك تلفظ مجرد من التناص(١٣١) ويعتبر تودروف أن استخدام مصطلح الحوارية؛ للدلالة على تعالق النصوص ببعضها بعضاً مُثْقل بتعددية مربكة في المعنى، باعتبار أنّ «الحوارية» يصلح أن يكون مصطلحاً لأمثلة خاصة ومحددة من التناص مثل تبادل الاستجابات بين شكلين، فالعلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي، ثمة حوارية داخلية في النصوص تحتمل البعدَ التناصي هذا البعد التناصي يحمله المنولوج وهو الحديث الذاتي المضاد لمصطلح الديالوج«الحوار» فالرواية وهي تنطلق من تعددية الخطاب والأصوات(١٣٢) تستمد حوارها الداخلي من توالد النصٍّ وتناسله، أما حوارها الخارجي، فيكون بين نص ما ونصوص أخرى متعددة المصادر والمستويات والوظائف والأنواع، «الاجناس» فيما يُسمى بالتعلق النصيٍّ(١٣٣).

ومما يجدر ذكره أنّ هذا المصطلح النقدي بات منذ أن طرح على ساحات الأدب عُرْضة للتطوير في الصيغة وفي الممارسة أيضاً، وأضيف إليه الكثير مما وسع من مدى استخدامه في النصوص الأدبية وصارت له المصطلحات رديفة كالمرجعية أي مرجعية الأعمال الأدبية بمعنى الإحالات إلى نصوص أخرى ناتجة عن تكرارية العلاقات والتداعيات في النصوص(١٣٤)، وكأنّ الكاتب يشحن نصه الحاضر أو الراهن بكل ما تحمله النصوص السابقة عليه من معانٍ ودلالات بحيث تصبح النصوص المهاجر إليها بكل ايحاءاتها منهجاً في الكتابة، وموقفاً من العالم، ورؤية للإنسان(١٣٥).

---

(١٣٠) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ١٠.

(١٣١) تزفيتان تودروف، التناص: ٥.

(١٣٢) نفسه: ٨.

(١٣٣) محمد مفتاح، دينامية النص: ١٠٣.

(١٣٤) صبري حافظ، التناص واشاريات العمل الأدبي: ٢٤.

(١٣٥) نفسه: ٢٤.

ويستخدم التناص مرتبة من مراتب التأويل باعتبار أن مرجعيات النصوص هي نصوص أخرى، فالتناص في هذه المرتبة أسلوبية أدبية لوقائع بلاغية ومقروئية أدبية(١٣٦).

ومهما يكن من أمر فإنّ كلمة «التناص» استخدمت كمصدر لنحت وابتكار العديد من المصطلحات التي يصعب العثور على مصدرها مثل: إطار القراءة، ونحو التعرف وكذلك بإعادة التشغيل النظري بصيغ مثل: «مقطع»، «مونتاج»، «تركيب»، وكذلك التحويل أو القلب(١٣٧).

ولم يكن استخدام النقاد العرب المحدثين لهذا المصطلح بعيداً عما استخدمه منظرو النقد الغربي فاعتبر في بعض الدراسات أنّه تعالق «الدخول في علاقة» نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة(١٣٨) وأنه نصٌ يتسرب إلى داخل نص آخر، يجسد المدلولات سواء وعى الكاتب بذلك أم لم يع(١٣٩) وأنّه تفاعل نصي يدرس العلاقة التي تقوم بين نصيّن متكاملين أولهما سابق والثاني لاحق، واللاحق يكتبُ النصَّ السابق بطريقة جديدة حيث تعتبر علاقة النص بالسرد القديم علاقة تعلق نصي، وعلاقة النصٍّ بالنصِّ التراثي نصيّة، وعلاقة العربي بتراثه تخرج نظرية النصِّ(١٤٠).

ولما كان النصُّ ينهض على مجموعة من تأكيد نصوص سابقة ونفيها في أن واحد في حالة التعلق النصيُّ مع نصوص تشكل مرجعيات لإحالات النصّ الراهن، فقد لا يُعثر على هذه النصوص السابقة التي ينطوي عليها النص الراهن، وبعض النقاد يرى أنه ليست هناك حاجة أصلاً للبحث عنها(١٤١)، حيث تبرز الحاجة إلى استقراء وابراز العلاقات التي تربط نصاً بآخر باعتبار حصولها المباشر أو الضمني وباعتبارها سمة متعالية عن النص(١٤٢)، وللتعرف على الآليات المعقدة التي تنتج لها النصوص نصوصها المستبعدة أو الغائبة، وللكشف عن عملية الإحلال والإزاحة في تشابكها مع

(١٣٦) مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد: ١١٠.
(١٣٧) نفسه: ٢٤.
(١٣٨) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص: ١٢١.
(١٣٩) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير: ٣٢٠.
(١٤٠) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٨٦
(١٤١) صبري حافظ، التناص واشاريات العمل الأدبي: ٢٤.
(١٤٢) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ١٠.

عملية الابداع والخلق، وفي صياغتها لمستويات المعنى المتعدد، وقد يكون التعالق النصي مع نصوص مؤسسة ذات سِمة متعالية كالنصوص الدينية والأدبية مصدراً للأدبية وللشعرية(١٤٣)، وحجّة للاقناع وتعضيداً لما يودُّ الكاتب طرحه(١٤٤).

إن رصد العلاقات التناصية ما زال مجالاً خصباً للتطوير وللإضافة، ويظلُّ الباب مفتوحاً أمام المزيد من المعرفة والإحلال والازاحة عن نفسها في صورة الحلول محل نصوص أخرى أو أزاحتها من مكانها، ولا تقل فاعلية النص المزاح في أهميتها وقوة تاثيرها عن فاعلية النص الحال، لأنّ النصٌ الحالّ قد ينجح في إبعاد النصٌ المزاح ولكن لا يتمكن أبداً من الاجهاز عليه أو ازالة بصماته(١٤٥).

ثمة علاقات أخرى تناصيّة رصدها النقاد، منها علاقة الاجترار الذي يعني حصر النص المهاجر إليه والتعامل معه نسقاً وسياقاً معزولا في بعض خصائصه وعناصره الشكلية(١٤٦)، مما يجعله نصّاً ساكناً، فالعلاقة في هذه الحالة علاقة تناص يأخذ البُعدَ السكوني المتمثل في كون العلاقات النصيّة حافظت على البنيات الكبرى للنص، ومارست نوعاً من العلاقة مع النصوص السابقة، مما يجعل قوانين التحول ساكنة وشبه ثابته(١٤٧) فالنص الغائب نصٌ ساكن لأنه لم يتفاعل مع بنية الواقع الحاضر قدر تفاعله مع البنية التراثية، فيظل مغلقاً حول المعنى التراثي، فالتاريخ ليس معطى موضوعياً في الماضي قائماً هناك، ولكنه مَعطى متغير حيث يفهم الماضي في كل عصر فهماً جديداً، فالنص التراثي يُعبر عن معناه التراثي ومدلوله المعاصر في آن واحد(١٤٨).

ومن العلاقات التناصية علاقة الامتصاص والتشرب، حيث يمتص النص الراهن النصوص الغائبة ويصيرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده(١٤٩)، وعلاقة المحاكاة

---

(١٤٣) محمد بنيّس، حداثة السؤال: ٩١.

(١٤٤) محمد مفتاح، دينامية النص: ٩١.

(١٤٥) صبري حافظ، التناص واشاريات العمل الأدبي: ١١.

(١٤٦) محمد بنيّس، حداثة السؤال: ٨٥.

(١٤٧) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ١١.

(١٤٨) مراد مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر: ١٣١.

(١٤٩) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص: ١٢١

التي حدّدها النقاد بعلاقة محاكاة معارضة وعلاقة محاكاة ساخرة[١٥٠] حيث تعني علاقة المعارضة أن عملاً أدبياً أو فنياً يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة معلم فيه أو أسلوب ليقتدي بها، أو لرياضة القول على هديها مع احتفاظ النص المعارض بكونه محاكاة جادة[١٥١] هجائية (مناقضة)[١٥٢]، في حين أن المحاكاة الساخرة تعني التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزلياً والهزلي جدياً والمدح ذماً والذم مدحاً[١٥٣] ، وبمعنى آخر فالمحاكاة الساخرة تعني تحويل نص سام إلى موضوع منحط وذلك بتحويل موضوع النصّ البطولي باحداث تغيرات جوهرية عليه، حيث يستبقي المحاكي الساخر لأسلوب السامي ليصوغ به نصاً ذا مَوْضوع مختلف[١٥٤] وعليه فيرى بعض النقاد «أن المحاكاة الساخرة غير مستساغة في مجمل التراث العربي القديم لأنّ أغلبه مبجل ومحترم موقور؟ »[١٥٥].

هذا لا يعني إنغلاق النظرية عند حدّ هذه العلاقة، فثمة علاقات ستكون محور الدراسات النقدية كلما تطورت معرفتنا بالنظرية وبآفاق تطبيقها، فالمصطلح تتغير دلالته من باحث إلى آخر توسيعاً وَفَهْماً إلى الدرجة التي يشذُّ فيها عن أي اجماع، غير أنّ هذه الاختلافات في التعريف لا تحرمه من الوظيفة[١٥٦] وسنرى من خلال الممارسة التحليلية للرواية الأردنية أنّ كثيراً من النصوص استلهمت النصوص الأخرى التراثية، تعالقت معها وأفادت منها وجعلتها جزءاً من بنيتها، مقيمة علاقات تناصية امتصاصاً وتحويلاً وقلباً ونفياً ستحاول الدراسة جلاءها عندما تدخل مضمار التحليل النصيّ الذي يبرز بدوره مدى إفادة الرواية الأردنية المعاصرة من توظيف الموروث في سرودها تأصيلاً للتجربة الروائية العربية التي تجعل الموروث جزءاً فاعلاً من بنيتها، وتحديثاً بالإفادة من معطيات مدارس النقد الحديثة التي تصوغ نظرياتها السردية مفيدة من معطيات الموروث الانساني بكافة أشكاله.

---

(١٥٠) جيرار جنيت، مدخل لجامع النص: ٩١.
(١٥١) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص: ١٢١.
(١٥٢) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٢٤.
(١٥٣) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص: ١٢١.
(١٥٤) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٢٤.
(١٥٥) محمد مفتاح، دينامية النص: ١٠٣.
(١٥٦) مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد: ١١١.

٤- التناص والنقد العربي القديم:

لقد نظر النقاد العرب منذ التأسيس للنقد العربي في علاقة النصوص بعضها ببعض، وتتبعوا هذه الظاهرة، وناقشوا تفصيلاتها وجزئياتها مفردين لها المؤلفات النقدية، وكانت قضية السرقات الأدبية من أهم القضايا التي شغلت النقاد العرب فأشبعوها بَحْثاً في مصنفاتهم الكثيرة، وصار التأليف في السرقات والموازنات يربو على التأليف في أي موضوع آخر كما يرى النقاد فإنّ ذلك كان بدافع انشغالهم بقضية المعنى المتوتر لدى الشعراء على نحو يوحي باستمرارية هذا المعنى واحياناً هذا اللفظ أو ذاك وهجرته من عَصْرٍ إلى عَصْر(١٥٧).

وكانت معالجات نقاد العربية لظاهرة تعالق النصوص، تصبُّ في إحالة أي نص إلى نصوص سابقة على سبيل اعادة إنتاج المعنى، فهي غير بعيدة بُعْداً منقطعاً من المفهومات الحديثة التي سبقت الاشارة إليها ونحن نبحث في مفهوم التناص وإن لم تتضمّن المعنى الشمولي والتفصيلي الذي تتميز بها الدراسات النقدية الحديثة، وكأنّ الإحساس بالتشاكل والمحاكاة أصبح قدر الشعراء منذ التاريخ الجاهلي(١٥٨).

ولما كان هذا المفهوم يعني أبوة شعرية، ويعني سَبقاً وريادة وخصوصية ثقافة كما سنرى، فقد رأى الآمدي في معرض حديثه عن السرقات الشعرية: «أن ما خفي من سرقات أبي تمام أكثر مما ظهر منها على كثرتها(١٥٩) وفي هذا إشارة إلى ظاهرة تسرب النصوص من نص إلى آخر، وإلى ظاهرة الترسيب، حيث تترسب النصوص المؤسسة في النصوص اللاحقة(١٦٠)؛ سواء وعى الكاتب ذلك أم لم يعِ(١٦١).

إن في مثل هذا القول دلالة إعادة إنتاج المعنى تناصياً إعادةً قد لا تقود إلى تعالق مباشر، أو استنساخ للفظ والمعنى، وإنما إلى تشربٍ لنصوص أخرى قد تمّ بطريقة تخفى على المتتبع، ويصبح أمر تتبعها في غاية الصعوبة.

---

(١٥٧) احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٠٤٤/١٩٨٣: ١٨٧.

(١٥٨) طراد الكبيسي، «التناص في القصيدة العربية الحديثة»، اقلام، ع١٢، ١٣ تشرين الثاني، كانون الأول، السنة ٢٢، ١٩٨٧: ١٣٧.

(١٥٩) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (ت:٣٧٠هـ)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعرف القاهرة (د.ت):٥٦.

(١٦٠) صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي: ١١.

(١٦١) عبدالله الغذّامي، الخطيئة والتكفير: ٣٢٠.

لقد تجلى إقرار نقّاد العربية بموضوع التعالق النصيّ وخصوصاً في الموازنات النقدية بين شاعر وآخر بعدة مفهومات نقدية، أهمها مصطلح السَّرِقة أو السَّرق، فالصولي يعترف بعدم جواز أن يُصْرف عن أحد من الشعراء سرقة، ولو كان ذلك ممكناً لصرفها عن شعر أبي تمام(١٦٢) وفي هذا اقرار بمشروعية التعالق النصيّ، فهو باب ما سلم منه متأخر ولا متقدم(١٦٣) ويرى ابن وكيع التنيسي ايضاً أن السرقات الشعرية موضوع لا يسلم منه بدوي أو حضري، أو إسلامي، فالألفاظ مستعملة في أشعار الشعراء، بمعنى اقتسام الشعراء لألفاظ اللغة ولمعانيها دون أن يقتصر ذلك على زمنٍ تاريخي محدّد، يَتمُّ تجاوزه في كل عَصْر، فلا بَراء أرحام لهذا التوالي التاريخي للعصور، فقد استولى الناس على حلو الكلام ومرّه، ونَفْعه وضرّه(١٦٤)، وهنا يبدو ابن وكيع ناظراً في اللغة باعتبار ثبات مفرداتها ومعانيها ونفاذ كلامها، وسبق المتقدّم بالفضل عن المتأخر بعدم تركه فضلاً للمتأخر ليسبق إليه(١٦٥).

وقد عُبّر عن العلاقة بين المتقدّم والمتأخر بمفهوم نقدي هو الإبداع والإتباع، للدلالة على التعالق النصّي، فالمُبدع هو النصُّ المؤسس، والمتّبع هو النصّ المتعالق مع ذلك النص، فثمة شاعر مخترع، وثمة شاعر مُتَبّع مجيد(١٦٦).

وقد وضع النقّاد فهارس تفصيلية لمصطلحات العلاقة ما بين نصٍّ وآخر، فأبو هلال العسكري اعتبر أنّ مَنْ أخذ معنى بلفظه كان له سارقاً، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخاً(١٦٧)، في حين أنّ ابن رشيق قد اعتبر السَّرق هو أخذ بعض اللفظ، أو بعض المعنى كل ذلك لمعاصر أو قديم(١٦٨)، مشيراً إلى مواضع التعالق التي يتمُّ فيها

---

(١٦٢) الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى (ت٣٣٦)، أخبار أبي تمام ، تحقيق خليل محمد عساكر وآخرون، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت (د.ت): ١٠٠.

(١٦٣) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ٢٩١.

(١٦٤) ابن وكيع التنيسي، أبو محمد الحسن بن علي (ت٣٩٣هـ)، المنصف للسارق والمسروق منه في اظهار سرقات أبي الطيب المتنبي ، تحقيق محمد يوسف نجم، الكويت، ط١، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م: ١/٤.

(١٦٥) نفسه: ١٠.

(١٦٦) ابن رشيق، أبو علي القيرواني الأزدي (ت٤٥٦هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي بن عبدالمجيد، دار الجيل، ط١، بيروت، لبنان، (د.ت): ٢٨٠.

(١٦٧) أبو هلال العسكري، الحسن بن عبدالله بن سهيل (ت٣٩٥هـ)، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر ، تحقيق مفيد قميحه، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت، لبنان، ١٤٠٢هـ/١٩٨٤م: ٢١٧.

(١٦٨) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٢٨٥.

تفوّق الآخذ وتجاوزه عمّن أخذ منه، وإلى المواضع التي يكون فيها الآخذ دوناً عمّن أخذ منه، مستخدماً مفهومات الإغارة والغصب والمرافدة، والإسترفاد والاهتدام والنّسْخ والاختلاس، محدّداً لكل مفهوم قَدْر تعالقه، ونوع أخذه، غصباً أو هِبَة، ومرتبة ذلك من الإبداع(١٦٩)، وكل هذه المفهومات تدور في فلك السرقات الأدبية، وترصد علاقات تناص نصّي بين شاعر وآخر، أو بين بيت من الشعر وآخر.

وإذا ما تتبعنا تطوّر هذا المفهوم تاريخياً، نجدُ أنّه وفي كل عصر يكتسبُ معنى إضافياً محدّداً يقرّب الظاهرة من ملامح تُميزها وتفرّدها، وينظر لها نقدياً، فالجرجاني يرى «أنّ الاتفاق في عموم الغرض، ممّا لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأخذ والسَّرق والاستمداد، والاستعانة، ولا ترى من به حِسّ يدعي ذلك، ويأبى الحكم بأنّه لا يَدْخل في باب الأخذ، وإنّما يقع الغلط من بعض من لا يُحسنُ التحصيل، ولا يُنْعم التأمل»(١٧٠)، يقصد بذلك أن يكون التعالق بإحسان تحصيله وبإنعام النظر فيه حتى لا يبدو واضحاً فجاً غير موظّف ومفعّل فنياً.

وإضافة إلى مفهوم السّرق، فثمّة مفهوم الاستمداد والاستعانة، وهذان المفهومان يضفيان على موضوع التعالق النصّي مشروعيته، بشرط ألاّ يكون استنساخاً لتجربة سابقة.

وهناك توارد الخواطر، أي أن يأتي المعنى على سبيل الاتفاق من غير قصد إلى الأخذ والسرقة(١٧١)، وهو توارد على المعنى الواحد، وتوارد على اللفظ والمعنى فيما سُمي بِوَقْع الحافر على الحافر(١٧٢)، وهذا المفهوم من المفهومات التي استخدمت أحياناً غطاءً للسرقات الشعرية، أو دفاعاً فنياً مبطناً عن فكرة السرقة الواضحة(١٧٣).

وممّا اعتبر من فضاء التناص في النقد القديم: الاقتباس، وهو «أن يُضمّن الكلام

---

(١٦٩) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٢٨٢.

(١٧٠) بالجرجاني، عبدالقاهر، أسرار البلاغة، ت محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، دار الجيل، ط١، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩١م: ٣٩٣.

(١٧١) عبدالمتعال الصعيدي، بُغية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، ط١، (د.ت): ١٠٩.

(١٧٢) جهاد المجالي، «موقف النقاد العرب من ظاهرة التخاطر»، مؤتة للبحوث والدراسات، م٩، ع١، ١٩٩٤: ١٤٣.

(١٧٣) نفسه: ١٥٨.

شيئاً من القرآن، أو الحديث لا على أنّه منه، ويكون خالياً من الأشعار بذلك كأن يقال: قال الله تعالى: كذا وكذا »(١٧٤)، فيصبح الكلام المقتبس جزءاً من البنية الدلالية للنص، وكذلك التضمين ومعناه أن يُضمّن الشاعر شيئاً من شعر غيره مع النيّة عليه، إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء، وهناك العقد والتلميح، والعقد: إعادة انتاج لبيت من الشعر أو لقول سابق بأن يغير فيه إذا كان قرآناً، أو حديثاً، ويكون خالياً من الإشعار بذلك، ليوظّف بحيث يصير جزءاً من النصّ مع الاحتفاظ ببنية النص المضمّن(١٧٥)، والتلميح أن يشير الكاتب إلى ما ضمّنه أدبه من أدب غيره من غير ذكر النص المضمّن بحسب وروده في النص(١٧٦)، وهناك الكثير من المصطلحات النقدية التي وردت مشيرة إلى علاقة تناصيّة بين نصٍ وآخر أوردها أسامة بن منقذ نقْلاً عن ابن وكيع التنيسي، في باب السرقات المحمودة والمذمومة، كالهدم والتكرير والمساواة والالتقاط والتلفيق...(١٧٧)، وممّا يجدر ذكره أن تتبع النقاد العرب للعلاقات والتفاعلات بين النصوص بما أسموه السرقات الشعرية هو تطبيق لآرائهم في اللفظ والمعنى(١٧٨)، في سبيل صياغة نظريات نقدية تحكم العلاقة المتحصّلة بين نصوص مؤسسة وأخرى في سبيلها للتأسيس.

ونظر نقّاد العربية إلى هذا التعالق نظرة توفيقية تمثلت باعتبار مشروعية هذا التعلق لإعادة إنتاج المعنى مع ضرورة تجاوز النصّ المحاكى في اللفظ وفي المعنى، فبرزت مفهومات «أخذ فأحسن الأخذ »(١٧٩)، «وزيادة المعنى ممّا هو من تمامه، ليغفر ذنب السرقة، وليدلل على فطنةِ الشاعر »(١٨٠)، و« الحاذق يخفي دبيبه إلى المعنى بأخذه في ستره، فيحكم له بالسبق إليه »(١٨١)، واعتبر العيب في الأخذ في حالة إفساد المعنى

---

(١٧٤) عبدالمتعال الصعيدي، بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: ١٢٣.

(١٧٥) نفسه: ١٥٨.

(١٧٦) نفسه: ١٤٢.

(١٧٧) أسامة بن منقذ، (ت٥٨٤هـ)، في نقد الشعر، تحقيق علي مهنّا، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، لبنان، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧: ٢٦٤.

(١٧٨) محمد زغلول سلام، ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد والبلاغة، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ت): ٢٨٧.

(١٧٩) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ٥٦.

(١٨٠) أبن وكيع الكنيسي، المنصف للسارق والمسروق منه: ٢١.

(١٨١) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٢٤٩.

أو اللفظ المأخوذ والتقصير فيه عمّن تقدمه(١٨٢)، فإجادة المعنى، وعدم التقصير فيه تعطي المتبع حق أن يكون أولى به من مبدعه(١٨٣) في إشارة إلى أنّ ابداعاً لا بدَّ وأن يعتري النص الجديد الذي أعيد إنتاجه، سواء أتمثل ذلك في لفظ أم معنى.

ومن الجدير بالذكر أنّ النقّاد قد خلصوا من مناقشاتهم التفصيلية والجزئية للعلاقة بين النصوص إلى أنّ المعاني العامة التي يشترك فيها عامة الشعراء في عموم الغرض ليست داخلة في الأخذ والسّرق(١٨٤)، في حين أنّ المعاني الخاصة المبتدعة تعتبر سرقة وتتفاوت درجة السارق حسب ابداعه في عرضها، وتلبيسها أو اخفائها(١٨٥)، وهذه المعاني الخاصة أسماها بعض الباحثين بالتفاعل النصي الذي يكون بين نصٍ معَ نص آخر محدّد، وهذه العلاقة قد تظهر من خلال البيت أو القصيدة برمّتها، والتفاعل النصي العام الذي يبرز فيما يقيمه نص ما من علاقات مع نصوص عديدة مختلفة في الجنس الأدبي والنوع والنمط، ويشمل هذا التفاعل العلاقة مع القرآن الكريم والأحاديث النبوية والأشعار عن طريق الاقتباس والتضمين لاعطاء دلالات جديدة، متّفقة أو مغايرة مع ما نقله عن غيره مع مراعاة ما بين التفاعلين من تداخلات تجعل التفاعل واحداً وإن تعدّدت صوره وتفريعاته(١٨٦)، والواقع أنّ الكثير من تفصيلات هذا التفاعل كانت تنبع عند نقّاد العربية من قواعد النظر في القصيدة التي لم تكن محكومة بالانطلاق من مفهومات نقدية حديثة كالوحدة العضوية والموضوعية للقصيدة، فجاء التناول تفصيلياً وعلى مستوى اللفظ واللفظ، والبيت والبيت وما ذلك إلاّ لتتبّع مواطن الإجادة والإبداع مع الانحياز إلى أنّ الفضل يظلُّ للسابق على اللاحق(١٨٧)، و«إنّ كان الثاني دون الأول في البلاغة فهو مذموم مردود»(١٨٨).

وبعد فإنّ دراسة التناص في التراث البلاغي العربي القديم، مشروع مفتوح على

---

(١٨٢) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٢٤٩.

(١٨٣) نفسه: ٢١٧.

(١٨٤) ابن رشيق، العمدة: ٢٩٠.

(١٨٥) الجرجاني، أسرار البلاغة: ٣٩٣.

(١٨٦) سعيد يقطين، الرؤية والتراث السردي: ٢١؛ الصولي، أخبار أبي تمام: ١٠٠.

(١٨٧) سعيد يقطين، الرؤية والتراث السردي: ٢٢.

(١٨٨) الخطيب القزويني، جلال الدين أبو عبدالله محمد (ت٧٣٧هـ)، الايضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع ، مختصر تلخيص المفتاح، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت): ٢٢٩.

البحث وينتظر المزيد من الدراسات التي يمكن أن تجلي هذه المفهومات للتعالق النصيٍّ في صورة نظرية نقدية علمية متأنية وهو أمر ليس من أهداف هذه الدراسة. ولعلّ فيما قدّمت ما يخدم تحليلي للنصوص الروائية التي اخترت دون أن اضطر إلى تكرير ما سبق قوله، إلاّ ما أعدّه اقتباساً مباشراً يخدم المسألة التي أناقشها في حينه.

الباب الأول

الموروث الديني في الرواية الأردنية المعاصرة

الفصل الأول

الموروث الديني

١- القصص القرآني، أهل الكهف والفرار بالمعتقد

القرآن الكريم، بوصفه أنموذجاً شكّل ويشكّل متعالياً نصّياً؛ وذلك بتأثيره وامتداده في لحظته التاريخية وفي اللحظة الراهنة، هو نصٌ مقدّس ذو امتداد فاعل حاضر في الحاضر، كما هو في الماضي، ومَنْهلٌ عذبٌ خَصْبٌ لمختلف أنواع التفاعلات النصيّة، والتعالقات النصّية من منطلقين: الأول: النوع الأدبي؛ فالمراد تجنيس الأدب كرواية إذ يحتوي على القصّ والروح الدراميّة. والثاني المضمون حيث تتراكم المعاني المتصلة بالكون والإنسان والحياة، فهو نصٌ يهاجر إليه، على اختلاف أنواع النصوص المهاجرة، سواء أكانت نثرية أم شعرية، وعلى اختلاف أنواعها داخل الجنس الأدبي الواحد كالنثر، ففي الرواية وفي القصة أيضاً امكانات هائلة للتعالق مع النصٍّ القرآني الكريم.

«ومتاهة الأعراب في ناطحات السراب»(١)، «محطة» مهمّة في مسيرة الروائي مؤنس الرزّاز، تشكّل التجربة الأبرز في التعالق مع القرآن الكريم، بل وتدخل في أجزاء من بنيتها الروائية في تعالق نصيّ، ويغلُب التعلق النصيُّ هنا، لأنّ الرواية لا تحاكي في بنيتها العامة النصّ القرآني، بل راح الروائي يتخيّر مفاصل من نصّه الروائي، ويقيم بها علاقة مع القصص القرآني؛ لأنّ أمامه حرية الاختيار لنصوصه استناداً إلى وعيه، ونظرته الفكرية والأدبيّة التي ضمّنها متخيّلة الروائي، وأملت عليه الاختيار بالهجرة النصيّة إلى هذه النصوص دون غيرها، مفرزة علاقات تناصيّة سيحاول التحليل جلاءها وإبرازها.

ومن هنا فقد حظيت هذه الرواية باهتمام كبير من مناقشتي بيد أنني سأعرج من بَعْد على روايات أخرى، ومن الجدير بالذكر أنّ ورود القصص القرآني في النصٍّ الروائي قد جاء بصورتين يبرزُ فيهما تحكّم وعي الكاتب في اختياره لنصوصه، صورة

---

(١) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦: ٣٠٤.

أنْ توظّف القصّة القرآنية توظيفاً تناصياً، أي يصير النصُّ المؤسّس جزءاً من بنية النصّ الروائي المتخيّل، ويرتبط معه بعلاقة هي احدى علاقات التناص تشرّباً وتحويلاً وتعضيداً، وهي صورة غالبة، والصورة الأخرى جاءت فيها الإشارة للقصة القرآنية على سبيل التدليل أو الاستشهاد مع احتفاظ النصّ المتعلّق به أو المهاجر إليه بكونه خارجاً عن النصّ ممارساً سلطته وهيبته، مُقْدماً لتعضيد أطروحة الكاتب ورأيه، ولتدعيم وعيه، مثال ذلك عندما وصف السارد جنود البريجادير قائلاً: «فكأنّهم أهل الكهف، ناموا دهراً، ثم استفاقوا، فإذا الحروب قد وضعت أوزارها»(٢) فوعي الكاتب أفرز هذه المقابلة للتماثل في الدلالة، وهي دلالة حالة الغياب كغياب أهل الكهف، ثم صحوتهم، وهنا تُفْقد لحظة التماهي التي تموّه علاقة النص الراهن بالغائب، وتجعله مُتَشرِّباً فيه، وموظّفاً توظيفاً فنياً، كما هو الحال حينما تصير النومة الكهفيّة جزءاً من النصّ الروائي وفي أكثر من سياق، وذلك لما قام حسن الثاني بسرد حكايته مع ذياب معيداً انتاجها، بدلالات جديدة معاصرة، مطوّعاً اللحظة الراهنة لتحمل المفارقة، رغم المباعدة الزمنية ما بين الاكتهاف الديني الوارد في القصة القرآنية، والاكتهاف المعاصر.

وقبل المضي في تبيان تناصية هذه القصة مع القصة القرآنية لا بُدَّ من الإشارة إلى أنّ الكاتب قد استثمر في سرده لهذه القصّة الاطار العام في ألف ليلة وليلة مع ملاحظة أنّ الكاتب ما زال يبرز وعيه بالنص، ليفصل ويحدّد التعالق دون أن يتركه على سجيته موجداً نصّه الراهن، وتبرز هذه المسألة في قول السارد: وأنا أستمع بشوق، «كان يحكي مثل شهرزاد وأنا استمعُ مثل شهريار»(٣). هنا يتدخل وعي الكاتب ليكون الإدراك بأنّه ليست شهرزاد هي التي تحكي وليس شهريار هو المستمع بل إنّ الروائي قد حلَّ في شهرزاد (حسن الثاني) وحلَّ المتلقي في شهريار فاصلاً بين هذا الوعي ولحظة التماهي بالحلول التام؛ كما سيكون عليه السرد في مواقع أخرى حين تروي شهرزاد القصة تلو القصة، حيث يعني تعالق هذه القصة مع نصّ الليالي امتصاص النصّ الراهن لبعض أشكال السير الشعبية المكتوبة.

إنّ وَعْيَ الكاتب ورؤيته الفكرية، كانتا وراء تخيّره لقصة أهل الكهف، ليجعلها

(٢) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ٤٠٣.
(٣) نفسه: ٤١.

نصاً غائباً في نصه، بل إنّه ماضٍ في تدعيم هذا الوعي، منتظراً دلالات متماثلة سيخرج بها هذا التناص، منتجاً أول تعالق على صعيد النوع الأدبي، فقصّة أهل الكهف، قصة قرآنية تتوافر فيها مقوّمات القصّ من حدث وسرد وزمان، فالكهف -كما يقول المفسرون- وهو الغار في الجبل لجأ إليه فتية مذكورون جمع الله قلوبهم على الإيمان، توصلوا إلى الهرب من الحاكم الظالم الطاغي، والفرار بدينهم «وفي هذه الحال تُشْرَعُ العزلة عن الناس، ولا تشرع فيما عداها، جُعل الفرار بمفارقة الكفر بالدين وبالبدن أيضاً، فهؤلاء الفتية دخلوا الكهف، فناموا سنين عددا، ثم بعثهم الله سبحانه وتعالى من رقدتهم، وهم فتية أي شباب؛ والشباب أقبل للحقّ، وأهدى للسبيل»(٤).

ولمّا بعثهم الله سبحانه وتعالى وجدوا الحاكم مؤمناً، «ففرحوا به، وآنسوه... ثم توفّاهم الله عزَّ وجلّ»(٥). لقد شكّلت قصة أهل الكهف كما وردت في القرآن الكريم مرجعية نصّية لحكاية حسن الثاني والكهف، وشكّلت بؤرة مركزيّة في المجال التناصي، حيث تلتقي في بعض الدلالات مع دلالة النصّ القرآني وتتمركز حول الفرار بالمعتقد من الظلم والبعث مرّة أخرى.

ولم يكتف السارد بالتبئير المركزي لتعالقه مع قصة أهل الكهف، بل إنّ بؤراً هامشية أخرى من نصوص تراثية أخرى قد وظّفها كمتناصات: أي بنيات نصّية محوّلة ومتداخلة مع بنى أخرى(٦)، وتتعالق مع البنية المركزية التي تمثّلت بمطاردة ذياب أو ذيب الأول لحسن الثاني والببغاء فوق رأسه، ومع ذياب كما يرد في النصّ الروائي فصيلة من القردة الضخمة، في فلاةٍ محرقة، وعندما يلمح حسن الثاني وهو المطارد كهفاً لا يشبه الكهوف، يدلف إليه متحاملاً، ويساقط على أرضه إعياءً وتعباً وتتدحرج الببغاء إلى جانبه ولم يلبث والببغاء حتى أخذتهم عيونهم فناما(٧).

ومن هذه التعالقات الجزئية التي تؤثث فضاء النصّ الروائي البنيات النصّية الصُغرى المحوّلة من سياقٍ روائي يراها منظرو التناص علاقات محاكاة وتحويل، حيث

---

(٤) ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل القرشي الدمشقي (ت٧٧٤هـ)، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر، بيروت (د.ت): ٧٢/٣.

(٥) نفسه: ٧٢.

(٦) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي:٢٩.

(٧) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٤٢

يرتبط النصّ بواقعه بواسطة اللغة المنزاحة الخاضعة للتحوّل؛ وبالمجتمع الذي يتوافق مع تحوّلات الملفوظ اللغوي، عبْر اعادة توزيع للمقولات اللغوية ودلالاتها، وهو ما عُبّر عنه بالتحويل الدلالي المحض لحرف أو كلمة أو أكثر(٨)، ومنها في نصّ متاهة الأعراب تحويل مأثور الحجاج بن يوسف الثقفي ليصبح خطاباً للببغاء العجوز المرافقة لحسن الثاني في الكهف، يقول الساردُ: «صاح الببغاء العجوز:قد أينعت رؤوسنا فلنحمها من القطف»(٩) وهنا فإنّ الببغاء كسائر الحيوان في التراث الإنساني تصير أمثولة تتحدّث مثل البشر، ليكون حديثُها قناعاً لمنطقٍ إنساني، قد يدعو لقيم إنسانية مطلقة كقيم الخير والعدالة...(١٠) لقد حوّلت هذه البنية النصيّة المأخوذة من موروث الخطب في الأدب العربي لتصير جزءاً من بنية النصّ الراهن وذات دلالة سياسية ناقدة تشير إلى امتداد ماضي الاستبداد والقمعِ إن جاز لنا التعبير في الراهنِ وانسحابه عليه وجَعلت الأمثولة التي يتحدّث فيها الببغاء مشاركة في مِحْنة الوعي التي تستوجبُ قطف الرأس وتصفيته والهرب بالاكتهاف بَحْثاً عن خلاص.

ثمّة تعالق نصيٌّ في الحكاية ذاتها مع نسيج العنكبوت الذي «يُجلّل جدران الكهف كلّها، يصطاد شعشعة الشمس، ويوقع في فخّه زوابع الغبار، وملايين الحشرات والكوابيس، وأصداء لغات غابرة، مندثرة، بائدة حيّة»(١١)، حيث يحيلُ هذا التعالق بوجود نسيج العنكبوت على جدران الكهف إلى مرجعيته في موروثنا، حين لجأ الرسول -صلى الله عليه وسلّم- إلى غار ثور ومعه الصدّيق، فجاء المشركون في طلبهما فلم يهتدوا إليهما، وأنزل الله سكينته عليهما؛ وجعل كلمة الذين كفروا هي السُفْلى، وكلمة الله هي العُليا(١٢)، فنسيج العنكبوت في هذا التعالق الجزئي، قد حُوِّل إلى نسيج عنكبوتي يجلّل جدران الكهف كلّها، يصطاد شعشعة الشمس، وملايين الحشرات، والكوابيس، وهذا يعني أن الكاتب ينوّع ويفصّل ويزيد على هذه البنى النصيّة التراثية التي يتعلقُ بها نصّه الروائي مهاجراً دون أن يغادر فضاءَها حيث يتحقق كما

(٨) جوليا كرسيطفا، علم النصّ: ٩؛ جيرار جينت، مَدْخل لجامع النص: ١٧؛ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٢٥.

(٩) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعرب في ناطحات السراب: ٤٣.

(١٠) فريال جبوري، «قصص الحيوان بين موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي»، فصول، م١٣، ع٣، ١٩٩٤: ١٣٦.

(١١) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٤٠٣.

(١٢) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم: ٣/٧٥.

يرى النقّاد في سياق روايات أخرى تعدّد الدلالة في النصِّ التراثي المتماثل معه إذا كان مُدوْناً وتعدّد الدلالة في النصِّ التراثي المحور المحول([13])، بما يحقّق توليد دلالات جديدة يوظّفها الروائي لصالح واقعٍ معاصر.

وكأنّما يحسُّ الكاتب، أنّه قد بدأ ينأى بنصّه عن النص المرجع، عِنْدَها لا بدَّ من بنية نصّية متضمنة في النصِّ كما هي تعيد اللحمة بين النصِّ الراهن وتظهر هذه البنية في قول حسن الثاني: «ربما نكون قد لبثنا يوماً أو بعض يوم»([14]) وهي بنية تتعالق مع قوله تعالى في سورة الكهف {قال قائلٌ منهم كم لبثتم، قالوا لبثنا يوماً أو بعض يوم}([15]).

إنّ فضاء المكان لهذه الآية القرآنية، هو ذات الفضاء في النصِّ الروائي، حيث دار هذا الحوار بين الفتية لما أفاقوا في الكهف، ودار بين حسن الثاني والببغاء العجوز لمّا أفاقا أيضاً.

ويمضي الكاتب في التقريب والتبعيد بين نصّه الحاضر والنصِّ الغائب، وكذلك في تحويل مجرى بعض أحداثه كرؤية البائع المتجوّل الذي مرَّ بالكهف، ويدفع عربة عجيبة فناداه حسن الثاني ليشتري منه طعاماً([16])، وفي القصّة القرآنية ينهض واحد من الفتية ليبتاع طعاماً، فيثر منظره ونقوده الاستغراب، نظراً للبعد الزمني الفاصل ما بين الرقاد المنبىء باليقظة وما بين اليقظة، حيث اللقاء مع الآخر في القصة الدينية مع طي الزمن الواقعي المختلف عليه أفرز زمناً آخر، تغيّرت فيه أنظمة الحياة، واستبدل الظلم بالايمان والعدل، إذ كان انتفاؤهما مبرّر هروب الفتية بدينهم وأبدانهم ومعتقدهم.

أما البائع في النصّ قيد الدراسة فقد اعتقد أنّه وجد كنزاً، لمّا رأى نقود حسن الثاني، فالسارد يحيلنا إلى العصر بكل معطيات علمه ومعرفته وماديته التي جعلت هذا البائع يحاول استثمار هذه النقود بدل أن يستغرب ويستعجب ويقود فتى الكهف إلى الحاكم كما في النصّ المرجع يقول السارد: «وما راعه إلا أن رأى نقوداً ضربت من

---

(١٣) مراد مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية: ١٤٦.

(١٤) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٤٣.

(١٥) سورة الكهف، الآية: ١٩.

(١٦) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٤٣.

نحو أكثر من ثلاثمائة عام فحسب أنّه عثر على كنز»(١٧).

ويصل السارد ذروة ما أسماه النقّاد «بالميتانص» في العلاقات «التناصيّة» والذي يعني وجود بنيةٍ نصّية يعلق بواسطتها، وتكون علاقتها علاقة معارضة، أي أنّ هذه البنية -وقد تكون محوّلة- تأتي لتقدّم وجهة نظرها في النص، حاملة بعداً نقدياً ذا طابع سياسي(١٨)، يبرز الموقف من السلطة أو من الحرية ومن حقوق الإنسان مثلاً حيث يقوم هذا البعد النقدي في سياقاته النصّية المختلفة «بتفجير طاقات النصّ، وخروجه من المعنى الواحد إلى عدّة معانٍ تربط الماضي بالحاضر في نسيج واحد»(١٩). لقد تجلّى هذا البعد النقدي في رؤية حسن الثاني لذياب على رأس جيش جرّار كي يأتي برأسه قبل لجونه والببغاء إلى الكهف ونومهما، لمّا سأله البائع الجوّال قائلاً: «أأنت صاحب السؤال في أزمنة الجواب الواحد، أأنت الذي رأى ما ينبغي ألاّ يرى»؟(٢٠).

اللافت للنظر أن يكون حديث البائع الجوّال بهذه الكلمات ذات الحمولات التراثية الهائلة، فعلاوة على كلمة الرواية الأولى والتي تتمثل في مصادرة الحرية والسؤال المتعدّد، والاكتفاء بالإجابة الواحدة، نجد البائع يقيم حواره مع حسن الثاني متعالقاً مع نصّ جلجامش «هو الذي رأى»(٢١)، وماذا رأى؟ رأى ما ينبغي الا يُرى من تجاوزات ومصادرات لحرية وفكر الإنسان وهذه من القضايا المهمة التي تناقش في الرواية العربية عامة، مأساة الإنسان العربي ومحنته(٢٢)، فرأس حسن الثاني اليافعُ ظلّ على مرّ الزمان مطلوباً(٢٣)، ولا بدّ من العودة مجدّداً إلى الكهف، إلى الفرار مرّة أخرى بالمعتقد، وكأنّ موعد استفاقته لم يحن بعد، فالواقع يصادر حرية شخوصه وما زال ماضياً في اغتيال وجودهم أيضاً، فيعود حسن الثاني إلى الكهف سنين أخرى، ونلمح في النومة الثانية من خلال الحوار الذي دار بينه والببغاء، أنّ حسن الثاني يحملُ نبوءة، وبشارة، وأنّه الفارس الذي رأى، ومطلوب منه أن يخرج، ليعاود السارد تدعيم

---

(١٧) المصدر نفسه: ٤٤.

(١٨) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٧٤.

(١٩) مراد مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر: ١٦٤.

(٢٠) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٤٥.

(٢١) لطفي الخوري، معجم الأساطير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٠: ١٧٩.

(٢٢) محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحوّل، منشورات مكتبة بغداد، ط١، ١٩٨٦: ١٤٤.

(٢٣) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٤٥.

البطل من جهة وتنويع تعالقاته النصّية من جهة أخرى، قال الببغاء باستخفاف: بل أنا ببغاء، جلجامش هو الذي رأى وأنت الذي قلت([٢٤]).

ويعاود السارد ربط نصّه بالنصِّ الغائب من خلال بنياتٍ نصيّةٍ كقوله: «والنوم مضروب على آذاننا»([٢٥])، وجاء في سورة الكهف، قال تعالى: {فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا}([٢٦])، ومن خلال بنيات نصّية أخرى محوّلة ومشروحة كقوله: «تطلع الشمسُ فتنفذ إلى الكهف من كوّته، تجلّله بالضوء والحرارة، ولكن أشعتها لا تصل الينا، وتغرب فتميل»([٢٧])، تتعالق هذه البنية النصّية مع قوله تعالى: {وترى الشمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين، وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال، وهم في فَجْوَةٍ منه}([٢٨])، ومرّة أخرى يحاول حسن الثاني الخروج بعد أن ظنّ أنّه لبث بعضاً من يوم ليبتاع طعاماً، وليراكم تجربته، ولينظر ما إذا كان رأسه ما زال مطلوباً، ومرّة ثانية يأتي البائع الجوّال يَدْفع عربة فيها مأكولات وثياب وتلفزيونات وملاحم شعبية وأساور، وساندويشات همبرغر وعباءات وتعاويذ وحجب([٢٩])، وبعد حديث مع البائع، تكون المفارقة بأنّ رأسه ما زال مطلوباً رغم تبدّل الزمان والمكان. وأنّ ذباباً ما زال يريده ومرّة ثالثة يفرُّ إلى الكهف، وفي هذه المرّة تمر القرون، وتُخْتصر الحوادث، لتظلّ قضية رأس هذا الرجل هي القضية، وينتجُ الساردُ وعي اللحظة المعاصرة، ليقرّر في هذه المرّة عدم جدوى العودة إلى الكهف، ولا بدَّ من الانبعاث مهما كانت النتائج؛ فالدلالة هُنا من خصوصيّة الثقافة العربية والحياة العربية ومن وجهة نظرٍ فنيّةٍ بَحْتة، وهي الاستمرارية في الظلم والقمْع والإرهاب والتسلّط مما يَجْعلُ اللجوء إلى الكهف (مهما كانت دلالته) هُروباً وتسليماً بالواقع في آن معاً.

ومن الجدير بالذكر إنّ الاكتهاف فكرة وفضاء قد ظهر في الرواية لأكثر من مرّة حيث الكهف والظلمة والببغاء والتعاويذ والشمس النافذة إلى الكهف من كوّته، وقد جاءت في السياق ذاته مع التنويع والتحوير في البنيات النصّية؛ مع المحافظة على

(٢٤) نفسه: ٦.
(٢٥) نفسه: ٤٦.
(٢٦) سورة الكهف، الآية: ١١.
(٢٧) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٤٣.
(٢٨) سورة الكهف، الآية: ١٧.
(٢٩) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٤٦.

الهيكلية العامة للتعالق مع النصِّ القرآني كمرجعية، يقول السارد: «وقيل: إنّ حسن الثاني عاد فلجأ إلى الكهف، وهنا تختلف الروايات، فثمة رواية تقول: وتعاقب ليل إثر نهار، والغياب مضروب على أذنيه، ... فانتبه بعدها»([30])، ووجد أن رأسه ما زال مطلوباً، ليصحو والببغاء على أخبار صبرا وشاتيلا وطائرات القصف الجوّي. وفي الرواية الأخرى: «وهربت، وكنت ألهث، والببغاء على رأسي، وعرقي غزير، وهم يطاردونني، والكهف هناك ينتظرني، ودلفنا إلى الكهف»([31]).

إنّ إشارة السارد إلى تعدّد روايات هذه القصة إفادة من موروث الجماعة العربية الإسلامية في بنيتها الابستمولوجية (المعرفية) التي تولي اهتماماً كبيراً للسّند وذلك لاثبات الواقعة أو الرواية، ولمنح النصّ نفحة من الصدق فيما يرويه([32]).

ويستمر السارد في تعالقه مع مرجعية هذا النص، إلى أن ينهار الكهف الأخير، وبَعْدها تكون الصحوة والمواجهة يكون البعث «ويكرُّ المعتقلون ويفرون، ورأسي بين كتفي، قلت: الكهف تعاويذ، قال الببغاء: رحم نخلدُ إلى سكينته»([33]) إذ لا بدّ للرحم من أن يبشر بولادة ما. وخصوصاً لمّا أقام السارد علاقة جدلية بين الصحوة والبعث والكهف، فإذا كان الكهف كالرحم ملاذاً فلا بدُّ وهو مكان إقامة جبري من أن يفرز ولادة.

وبعد فإنّ العرض السابق لحكاية حسن الثاني والكهف لا بُدَّ وأن يقودنا إلى ملاحظات نجملها فيما يلي:

(١) تماثل الدلالة في عموميتها بين النصِّ الديني والنصّ الروائيِّ: فقد كان القصص الديني عبر التراث الإنساني التراكمي يستخدم لبث العقائد الدينية، وحمل الناس على الإيمان بها، كما استخدمت لنشر المذاهب الاجتماعية، فكان تأثيرها في كل ذلك عميقاً، لأنها تغترف من معين الحياة، وترتاد مجالات الفكر والعاطفة والواقع والخيال والتاريخ ومن أهم أهدافها اثبات عقيدة البعث ودفع الشك عنها([34])، وهي في هذا الجانب تتماثل في الدلالة التي أرادها السارد من أنّ الفرار بالمعتقد، وبالفكر في أزمنة

---

(٣٠) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٣٧٧.

(٣١) نفسه: ٣٨٤.

(٣٢) يوسف زيدان، «كرامات الصوفية نصّ مضاد للتصوّف»، فصول: م٣، ع٣، ١٩٩٤: ٢٣٠.

(٣٣) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٣٨٦.

(٣٤) التهامي نقرة، سيكولوجية القصة في القرآن، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧١: ١٤ (رسالة دكتوراة).

القهر والاستعباد ومصادرة الحريات، والعجز عن تقبّل الآراء المضادّة، هو خطوة مرحلية في سبيل البقاء والانبعاث، وفكرة البعث هي بعث الأمة من انكساراتها وغفلتها، وقد أكسبها المؤلّف بعداً دينياً لتعضيد أطروحته الفكرية والقيمية وإعطائها بُعْداً ابداعياً، فالكهف النصيّ هو كهف الواقع الذي امتدّ في التاريخ الماضي امتداداً ديناميـاً متحركاً، إنّ الكهف ملجأ من مصادرة الحرية والهزيمة والقمع مبشرٌ بالولادة بوصفه رَحِماً فيه سكينة وطمأنينة يفضي بالتالي إلى ولادة الحياة الحرّة الكريمة!

وعلى الرُّغم من هذا الالتقاء بين النصّ الأصلي والنصّ الروائيّ فإنّ الأخير ينحرف قليلاً ليجعل اللجوء إلى الكهف مستمراً باستمرار القمْع، ففي حين يخرج الفتية (في النصّ القرآني) ليجدوا العَدَالة متحققة، يخرج حسن الثاني في كلّ مرّة ليجدَ أنّ الظُّلم والإرهاب والمصادرة تشكّل ايقاعاً ثابتاً في الحياة اليومية العربية، فلا يكون اللجوء في هذه الحالة حلاً لمشاكل الأمة، بل يصل إلى قناعة أنّ الرّحم مبشّر بولادة فجر جديد، فجر الحرية والحياة المُبْتغاة.

(٢) إنّ انتاج النصّ انتاجية ابداعية جديدة، تجلّت في منحه بعض الدلالات الجديدة التي تختلف عن تلك الدلالات المكتسبة من سياقها الأصل، من خلال تمثّل روح العصر الحاضر، هذه الدلالات برزت من خلال البعد النقدي الذي حمله الميتانص في بُعْده النقدي السياسي، يقول حسن الثاني لبيغانه على باب الكهف الأخير وقبل أن ينهار: «أشعر بقوة القلق كأنّها طاقة مدمرة تفور في داخلي، تتأجّج في عروقي... تناديني أن أحوّلها إلى محسوس، إلى قوة ظاهرة علنية»(٣٥).

إنّ هذه ايحاءات تنطلق مما هو معيش على امتداد ساحة الواقع العربي، وربما حملت نبوءَة الحلم بعد أن أجهض المشروع القومي النهضوي العربي وتحولّت المجتمعات العربية إلى مجتمعات مأزومة اجتماعياً واقتصادياً وديموقراطياً، تعاني مِحْنة تنامي الوعي، ليظلّ خيط الوعي مُتّصلاً مَهْما أوغل في الغموض، وفي التشاؤمية تجلّى هذا الموقف ذو البعد النقدي أيضاً، في أنّ الناس قد ساهموا بخضوعهم واستلابهم في تكريس كهف المتاهة وعودة حسن الثاني إليه، في حين أنّ الناس في كهف القصة

(٣٥) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٣٨٨.

القرآنية، قد استقبلوا الفتية استقبالاً حسناً، فرحوا بهم وآنسوهم رغم استهجانهم -نومهم، وهذه مفارقة ترهن النصّ الروائي بكافة أبعاده، فمجتمع الفتية لما شملتهم الصحوة، كان قد آمن وعمّه فعل الخير، في حين أنّ مجتمع حسن الثاني بطل المتاهة دفعه إلى الاختباء والهرب بمعتقداته أكثر من ثلاث مرات.

(٣) إنّ ترهين هذه الدلالة من خلال رَبْطها بالواقع هو الذي يمكّننا من الخروج بما يمكن أن يُسمى بالمهمة الهادفة للأدب(٣٦)، إذ تمكّننا من أن نوجد المفارقة، ففي القرآن الكريم كانت الوقائع مبرّرة والحكمة من ورائها ظاهرة(٣٧)، أمّا في النص الروائي فمن يبرر استمرارية القمع وما حكمة مصادرة الحرية والتعدّدية والحوار؟؟

(٤) إنّ حضور المادة المتعالق معها كونها متحقّقة، وبين يدي الكاتب تعطيه فرصة التنويع من جهة والاجادة من جهة أخرى، فلا تكون الصلة بين النص الغائب والراهن صلة استرجاع واستنساخ بقدر ما هي صلة تفاعل ايجابي منتج يقود تجربته إلى تفرّدها باختياره البؤر المضيئة التي يقيم معها تعالقات متخيلة. الروائي يمسك كما جرّب غيره من الأدباء باللحظة الجوهرية في هذا التراكم التاريخي والثقافي(٣٨)، ليجعلها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده، وهذا ما يُعبر عنه نقدياً بالامتصاص(٣٩)، مما أعطى النص التراثيّ بعداً معاصراً.

(٥) إنّ تكثيف التعالق مع الموروث من خلال التعالق مع البنية المركزية المرجعية وهي قصة أهل الكهف، ومع بنى أخرى حيث تداخلت هذه النصوص في النصّ الروائي مع البنية المركزية كمأثور الحجاج وجلجامش، وتطويع اللحظة التاريخية الماضية لتلائم اللحظة الراهنة من خلال الربط بالواقع المعيش، وبوعي اللحظة المعاصرة، قد أفرزت توازي الأدوار وتماثلها عَبْر التاريخ في التاريخ وفي الرواية «الرأس اليانع ظلّ على مرّ قافلة الزمان مطلوباً»(٤٠)، مما يعني أن دور الحجاج في التاريخ يستحيل فكرة تمتدّ في النصّ الروائي، مما أوجب الاندغام والتماهي أحياناً، ما دام الحاضر امتداداً للماضي؛ لذلك جاء التماثل والتوازي بالنسيج القصصي على منوال القص القرآني.

---

(٣٦) محسن جاسم الموسوي، الرواية النشأة والتحوّل: ٢٢.
(٣٧) يوسف زيدان، كرامات الصوفية، نصٌّ مضادٌّ للتصوّف: ٢٢٦.
(٣٨) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٥٦.
(٣٩) محمد مفتاح، دينامية النص: ١٢٢.
(٤٠) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٤٥.

٢- قصة موسى والعبد الصالح وإشراق المعرفة

حكاية حياة «حسنين» السابعة([41]) تتعالق نصّياً مع قصة موسى والعبد الصالح وهي مليئة بالمناصات، أي: البنى النصّية المتضمنة في النصّ كما هي، وتعطي علاقة محاكاة جادّة تعضيدية، ترمي إلى تثبيت القيمة النصّية للمحاكاة الجادة واستعادتها بهدف إدامتها كما تطرح على صعيد التعالق النصيّ([42])، وتحقّق انتاجية جديدة للنصّ، تخرج به من كونه محاكاة لما سبقه من نصوص، فالسيّد في هذه القصة أوتي من العلم ومن السلطة ما يقرُّ له بمكانةٍ منفردةٍ تؤهّله لقيادة مجموعة من رفاقه، هؤلاء الرفاق موالون له، يطلبون من فيض علمه، بل يطمحون لأن يوصلهم بسرِّ الحياة، فيقول السيّد لرفاقه: إنكم لن تستطيعوا معي صبرا([43]).

إنّ هذه البنية النصّية تستدعي قصة موسى والعبد الصالح([44])، مع ملاحظة أنّ السيّد قد أجاب مجموعة من الرفاق وليس مجرد شخصٍ واحدٍ كما هي في النصّ القرآني، وترى أنّ الصحب مصرّون على صحبة سيّدهم رغم نُصْحه لهم بعدم مقدرتهم على الصبر وعلى فَهْم ما سيقوم به من أفعال تبدو مُنْكرة في ظاهرها، وإن كانت حقاً في باطنها([45])، ويلح السارد في أكثر من موضع من الرواية على ثنائية الظاهر والباطن حيث تقابل ثنائية العقل والقلب كما هي في السياق الصوفي([46])، إذ إنّ العقل معرفياً أحد وسائل إدراك العلم، ويقابله القلب في المفهومات التصوفيّة كأحد وسائل تحصيل وادراك العلم؛ والمعرفة أيضاً. «ويتمُّ الوصول إلى معرفة الباطنُ بوسائط القلب

---

(٤١) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٠١.

(٤٢) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٢٩.

(٤٣) إنّ النصّ المركزي لهذا التعالق النصيّ يتمثّل في بحث موسى عليه السلام عن العبد الصالح «وهو الخضر عليه السلام، يرحل موسى لمجمع البحرين، لملاقاة العبد الصالح قائلاً لفتاه (لا أبرح)، أي: لا أزال سائراً حتى احصّل الحكمة والعلم قائلاً له: أتيتك لتعلّمني مما علمت رشدا، قال إنّك لن تستطيع معي صبرا، قال موسى: ستجدني إن شاء الله صابراً ولا أعصي لك أمر، فسار معه حتى وجدّ السفينة لمساكين في البحر، لم يفجأ إلا والخضر يقتلع لوحاً من ألواح السفينة، فقال له موسى: قد حملونا بغير نَوْل، فعمدت إلى سفينتهم، فخرقتها لتغرق أهلها؟ لقد جئت شيئاً إمرا، أي منكراً، عجيباً، قال: ألم أقل لك لن تستطيع معي صبرا، قال: لا تؤاخذني بما نسيت ولا ترهقني من أمري، ثم لمّا سار إزاءه وجدا غلاماً يلعب ويرتع، فقتله العبد الصالح، فقال له موسى: لقد جئت شيئاً نكرا، فكرر عليه، ألم أقل لك لن تستطيع معي صبرا: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم: ٩١-٩٧.

(٤٤) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٠١.

(٤٥) نفسه : ١٠١.

(٤٦) سعيد الغانمي، أقنعة النصّ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩١: ٩٣.

والحدس والاشراق والرؤيا، وهنا يرتبط معنى الحقيقة؛ بالذات العارفة في تجربتها الخاصة خارج العقل والنقل، وبما أنّ لكل ذات تجربتها المغايرة، فإنّ الحقيقة تتجلّى لكل ذات بشكل مغاير، لكن هذا التغاير ليس تناقضاً، وإنّما تكامل أو هو تعدّد ضمن الوحدة»(٤٧).

إنّ الأمور المنكرة في ظاهرها، المحقّة في باطنها في النصّ القرآني تجدُ تأويلها ومبرراتها التي تقود المعرفة بالإشراق والتضحية، «فالسفينة لمساكين يعملون في البحر، وإنّما عبْتها لأردّ الحاكم عن أخذها، أمّا الغلام فكان أبواه مؤمنين، فخشيا أن يرهقهما طغياناً، وكُفْراً، وأمّا الجدار فكان لغلامين يتيمين، وكان تحته كَنْزٌ لهما فأراد ربّك أن يبلغ رشدهما ويستخرجا كنزهما، ذلك تأويل ما لم تسطع عليه صبرا»(٤٨). هنا تأويل الوقائع «بَعْد انكشاف أسرار مفاجآتها، ليتشرّب موسى والقارىء الحكمة من ورائها»(٤٩).

أمّا سيّد حكاية حياة حسنين السابعة، فقد ارتكب الفعل الأول والثاني والثالث ولم يقدّم تأويلاً، انقضّ على المدينةِ الآمنةِ مخرّباً هدّاماً حتى فرّق القوم في الأرض بَدَدا، وترك ديارهم خراباً يباباً(٥٠)، فكان الاعتراض من أول الرفاق باستخدام بنية نصّية متضمّنة محالة إلى النصّ القرآني، حوّلت لتكون على لسان أحد رفاق السيّد واحتفظت بهجرتها داخل النصّ الراهن، «لقد جئت شيئاً إمراً(٥١)، وهنا يتمُّ تحويل دلالة هذا التناص من داخل نصّه المرجعي، وداخل لحظته التاريخية ليرتبط بالواقع المعاصر محولاً زمنه وسياقه السردي ليتواءم مع زمن جديد وسياق سردي جديد، فما كان من السيّد إلاّ أن قال: هذا فراق بيني وبينكم، إن لم تقتصّوا لي منه(٥٢)، وهنا يتمُّ استدعاء جسد الملفوظ ذاته(٥٣) ودلالته كبنية نصّية مضمنة، حُوّرت في الدلالة لتنسجم مع الواقع المرهن روائياً، ومع سياق النصّ الروائي كأنّها جزءٌ من بنيته، ويعترض رفاق السيّد ويعدلوا عن اعتراضهم، ويحاولون التأويل بعد إذ وافقوا السيّد على قتل الرفيق

(٤٧) أدونيس، الصوفيّة والسُّوريالية، دار الساقي، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩٢: ١٨٨.

(٤٨) ابن كثير، تفسير القران العظيم، ٣/٩٥.

(٤٩) سليمان الطراونة، دراسة نصّية في القصة القرآنية، لم تذكر دار النشر، ط١، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م: ١١٠.

(٥٠) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٠٢.

(٥١) نفسه، ١٠٢.

(٥٢) نفسه: ١٠٣.

(٥٣) جعفر العلاق، «شعرية اللغة الروائية»، متاهة الأعراب في ناطحات السراب نموذجاً، بحث مقدّم لمؤتمر الحركة الأدبية الأول المنعقد في جامعة مؤتة، ١٠-١٢، نيسان، ١٩٩٣: ١٢.

الرابع المعترض، وتسليم قميصه الملطّخ بالدماء للسيّد، عَبْر علاقة تناصّية ما بين خرق العبد الصالح للسفينة التي كانت للمساكين، خوفاً من أن يأخذها الحاكم الذي يأخذ كلّ سفينة غصبا، وهدم السيّد لسدّ مائي، حوله من الجنان ما لا يحاط به، ويجتهد الرفاق في التأويل، فلعلّ تدمير المدينة كان من أجل ألاّ يهدموا السدّ في المستقبل، فيغرقوا، ليقطع الحوار المُتَناص بقول السارد حسنين وهو أحد رفاقهم: معك سيجارة(٥٤).

يخرج النصّ من أتون البحث المحموم عن المعرفة والعلم التي تحدّد أنموذج طاعة أولي الأمر الذين يعلمون ما لا يعلمه الآخرون «فمن النزوع المهلك إلى المعرفة»(٥٥)، إلى تضادّ المناخات والأجواء، عَبْر الانتقال المفاجىء بين حالتين لا تنتميان إلى وضع روحي أو مزاجي واحد(٥٦).

ويستمر السارد في وصف صحبة الرفاق لسيّدهم بعد قتل رفيقهم الأول إلى أن يصلوا المفازة المترامية الأطراف ليقتل السيّد صبيّة جميلة، وهنا يعيد السارد لحمة النصّ الراهن بالنصّ المتعلّق به، ببنية نصّية مضمّنة هي: -لقد أتيت شيئاً نكرا(٥٧)، ينتفض السيّد مهدّداً ومتوعّداً بالفراق وهو النتيجة التي تتمثّل «في تقديم مُسوّغات مقبولة إنسانياً للنبيِّ، كما أنّ العقوبة إن جاز التعبير لم تتجاوز الفراق»(٥٨)، فهل كانت هذه هي النتيجة في النصِّ الروائي! لقد كان الانذار بالمفارقة في النصّ الراهن محطة من محطّات قتل السيّد لرفاقه ولكل ما هو جميل من مظاهر طبيعية وإنسانية وأحدها قتل الفتاة الجميلة الحامل والتي يقابلها في النصّ القرآني المرجع قتل العبد الصالح للغلام الذي يلعب ويرتع باعتبار ما سيكون عليه هذا الغلام من كفر وضلال، وليظل خيط الوعيِ متّقداً في ذهن السارد، فهو يريد من السيّد تأويلاً ويتساءل عمّا إذا كان سيؤوّل ما لم يستطع عليه صبرا أم لا(٥٩)، وفي السرداب المظلم يقوم السيّد بمحو

---

(٥٤) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٠٤.

(٥٥) جعفر العلاق، شعرية اللغة الروائية، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٨.

(٥٦) نفسه: ٢٤.

(٥٧) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٠٥. وهذه البنية محالة إلى الآية القرآنية من سورة الكهف: «قال أقتلت نَفْساً زكيْة بغير حقّ لقد جئت شيئاً نكرا» الآية: ٧٣.

(٥٨) محمد الشوابكة، توظيف التناص في «متاهة الأعراب في ناطحات السراب»: مؤتة للبحوث والدراسات، م١٠، ع٢، أيار ١٩٩٥: ٢٢. وجاء في سورة الكهف: «قال هذا فِراقُ بيني وبينك، سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبرا» الآية: ٧٨.

(٥٩) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٠٧.

الرموز الحضارية: البابلية والفرعونية والسومرية والنبطية، إنّه يمحو ويزيّف التاريخ ويبرز بشاعة تصفية الأبطال والمناضلين حينما تكون التصفية الجسدية بديلاً عن الحوار والتعددية، ففي السرداب أشلاء غيلان الدمشقي ورأس فرج الله الحلو، وأجساد صبايا وثدن(٦٠)، وهنا نرى أن طبيعة المكان في السياق الروائي بعامة تتماشى مع طبيعة ما يتمُّ فيه من إنجاز وفعل(٦١)، فالسرداب المظلم المباغت بالظلام يخفي التزييف إلى حين أن يعمّه الضياء، ثمَّ تنتهي الحكاية بشروع السيّد في قتل آخر رفيق معه، بعد أن انتفضا عن السيّد لايقافه عن سَيْره في القتل والتدمير، ويسكت حسن الثاني عن الكلام المباح في حين أشرق عليه الصباح(٦٢)، وبهذا يمكننا الخروج من النصِّ بالملاحظات التالية:

(١) إنّ التعالق النصّي بين نصِّ القرآن والنصِّ الروائي الراهن، قد تمَّ بالتماثل والتباين، فكما يمكن أن يتمَّ الانتقال عن عالم القصة المحكية في أي نصّ مرجع إلى عالم واقع قابل لأن يُحكى على منوال القصّ الأصلي(٦٣)، فقد تمّ الانتقال من الحكاية ذات المرجع الديني «سورة الكهف» إلى واقع بحيث أنّ المختلف من أماكن وشخوص وأحداث مسرودة في النصِّ المتعلق به، يأتلف ويقدّم في نسق واحد يَنْقل المحكي في مختلف تجلياته إلى الواقعي بالإحالة والموازاة بين فضاء النصّ الأصل، وفضاء النصّ الراهن، فثمّة تماثل في بعض الدلالات، وثمّة اختلاف مفترض زمانياً وتاريخياً فوعي اللحظة التاريخية والسياق التاريخي الحايث يفسّر أن امتصاص النصّ الروائي للفكرة التي تحملها القصّة القرآنية جاء مخالفاً إذ يتجاوز من يُسأل في النصّ الراهن النبوّة والمعرفة الاشراقية، فلا يسأل عمّا يفعل، ليكون سر الحياة الذي أشار إليه النص هو قتلٌ للحياة نفسها(٦٤)، وهذا يشير إلى أنّ اختلاف الدلالة وتطرّفها قد تعلّق بالواقع الراهن المُدان لما يسبّبه من أذى نفسي وجسدي لشخوصه.

---

(٦٠) المصدر نفسه: ١٠٨.
(٦١) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدْخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ٥٨.
(٦٢) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٠٩.
(٦٣) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٣٨.
(٦٤) محمد الشوابكة، توظيف التناص في متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٤.

٢- إنَّ إطلاق يد السيّد في قتل ومصادرة الحرية والسؤال، كان بمثابة التبشير المركزي للقمع من قبل السيّد الذي هو رمز السلطة القامعة، وهذا ما أراد الكاتب تجذيره في هذا النصّ، فإذا كان الخضر ايجابياً قام بتفسير مقنع لأفعاله، فإنّ السيّد المعاصر لا يبقي شهوداً ولا قضية(٦٥)، بل إنه يتفرّد في قراراته غير المبرّرة ويعتمد الأحادية في اتخاذه قراره، ويلغي بل ويقمع التعددية، واختلاف الآراء، بفعل الوصي المتنفذ، يطرح نفسه بقوة السلاح، موهماً أتباعه بالقدرة وبالثقة ضرورة وليست خياراً ولا اختياراً، وكأنّه أي الكاتب يريد أن يوصل فكرة أن السلطة توظّف كل شيء متاح أمامها لخدمة أغراضها، وفرض مصالحها، فهي تؤدلج كل الخطابات المتاحة مهما كانت مصادرها وعلى الآخرين الطاعة أو القتل، وكأنّ السيّد هنا يبحث لنفسه عن مشروعية لأعماله مسخّراً التاريخ والحضارة وهنا إشارة إلى انكسار الإنسان العربي أمام مشروعاته القومية المُجْهضة والسلطات تعيد انتاج نفسها والأحلام صعبة التحقّق «وظروف القهر والاستبداد والتجاوز على أبسط الحقوق الديمقراطية والاجتماعية، لا تتيح غير هذا المطروح في الرواية العربية عامة»(٦٦).

٣- إنّ سرد حكاية حسن الثاني في حياته السابعة بإطار السرد الخاص بليالي ألف ليلة وليلة يؤكد رغبة السارد ربط عجائبية ما يحدث بعجائبية حكايات الليالي، فالسارد يقصد استحضار العجب ويوظّفه أيضاً ليقول: إنّ ما يحدث في الواقع أعجب مما حدث في الليالي التي رغم عجائبيتها أدامت الحياة، وأبعدت القتل، وما ذلك إلاّ ليتساءل القارىء المشارك الروائي انتاج دلالات النصّ: لماذا يحدث هذا؟ وكيف؟ ذلك أن انتاج الدلالات الروائية في سياقاتها المختلفة لا تساوي الواقع فقط بل قد تتجاوزه، ولا تماهيه أيضاً وإنّما تفيض عنه(٦٧)، هذا بالإضافة إلى أنّ إطار السرد الشهرزادي في نصِّ الليالي يتيح المجال لتناسل وتوارد حكايات أخرى(٦٨)، دون أن يفقد المبنى الحكائي تماسكه وبنيته الأساسيّة، وليظلّ هذا الشكل إطاراً عاماً تندرج تحته حكايات وقصص يربط خيوطها الإطار العام للقص.

(٦٥) عبدالله رضوان، أسئلة الرواية الأردنية، منشورات وزارة الثقافة، ط١، عمّان، الأردن، ١٩٩١: ٧٨.

(٦٦) محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحوّل: ١٤٤.

(٦٧) فيصل دراج، دلالة العلاقة الروائية: ٢٧٢.

(٦٨) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٤٠.

٣- حكاية الجبّ وسلبية المعاصر

ثمّة إشكاليّة نقدية تفرض نفسها حينما يراد الحديث عن وصف العلاقة التي تربط بين «الخطاب المقتبس، والخطاب المقتبس منه»[٦٩] إذا ما أريد للعلاقة هذه أن تتّصف بالدينامية، فلا بدّ من رَصْد العلاقات المتبادلة بين خطاب المؤلف وخطاب الآخر، ليكون التفاعل ايجابياً وليس مجرد اجترار واستنساخ لخطابات ذات حمولة تراثية.

إنّ الكتّاب والحالة هذه لا بدّ أن يجنحوا إلى صَوْن كمال خطابهم الشخصي وأصالته الخاصة، وأنْ يطوّعوا خطاب الآخر ضمن حدود واضحة وثابتة، وذلك بأن يحاول سياق كلام المؤلف تبديد كثافة خطاب الآخر وانغلاقه على ذاته لكي يمتصّه، ويمحو حدوده، ويضفي على خطاب نفسه سمات فردية واضحة إلى درجة كبيرة[٧٠].

ومعنى ذلك أن الخصوصية والتفرّد وذاتية التجربة، واجبة في النصّ الروائي الجديد، وتوفّر فرصة التنويع والتفرّد في حالة التعالق النصّي بسبب حضور المادة المتعالق معها. يمكن للمؤلف أن يعيد انتاج نفسه ودلالاته بوصف أنّ الموروث يكتب بوعي اللحظة الراهنة، وعليه فمغادرة فضاء الالتزام الكامل بالتاريخ متحقّقة ابتداءً.

إنّ حكاية الجبّ وهي حكاية ليلة نسبة إلى قصّ الليالي الذي اتّخذه الراوي إطاراً لحكايته قد طوّعت إطار القصّ والحكاية لتتعالق مع قصة يوسف عليه السلام والبئر بكل ايحاءاتها النفسية والتأثيرية مقدمة خطابها الذاتي ممتصّة متشرّبة القصة المَرْجع محولة المكان وهو الجب في نصّ المتاهة وكأي مكان يرتبط بماضٍ مقدّس أو يحمل ايحاءات أفعال وأحداث مقدّسة حدثت في الماضي إلى واقعة انثروبولجية غير قابلة للاستنفاد[٧١]، بمعنى أنّ ارتباطها بالقداسة يجعل دلالاتها ذات مَدَدٍ في مختلف سياقات التوظيف الفنّي، قابلةً لأن تحاكى من جديد وإن اختلفت دلالات محاكاتها واسترجاعها التي لا تنضب ولا تستنفذ.

إنّ هذه الحكاية لا تقيم تناصاتٍ مماثلة للقصة القرآنية ببنيات نصّية من القرآن الكريم بقدر ما تتعالق نصّياً بالفكرة والدلالة وبالفضاء المكاني، فضاء الجبّ مع ملاحظة

(٦٩) ترفيتان تودروف، «التناص»: ٩.
(٧٠) نفسه: ١٠.
(٧١) طراد الكبيسي، «التناص»: ٢٠.

أنّ محاورة نصٍ روائي لنصّ آخر ليس من صميم بنيته يفترض أن تستثمر لصالح النصّ الراهن عبر عملية تحويل يحكمها مبدأ المماثلة والمشابهة في الشكل والمضمون أو في أحدهما؛ فالمماثلة والمشابهة إن لم تكن معطاة ، فإنها يجب أن تبنى(٧٢) مع أنّ المماثلة والمشابهة ليست هي علاقة التناص المركزية الوحيدة.

إنّ التماثل في الشكل أو المضمون أو في كليهما مما يعزّز مبرّر التعالق مع الموروث وإعادة انتاجه أدبياً بناءً على وعي محايث -مفترض يستوجبُ أن يكونَ التوظيف الراهنُ لغاية مقصودة ولدلالة مقصودة وليست لمجرد نَسْخ نصّ ديني في نصّ أدبيّ راهن.

إن الجبّ الذي أُلقي فيه يوسف عليه السلام في القصص الديني(٧٣)، مكان مضادّ للناطحة، حتى لو كانت ناطحة للسّراب في رواية من القرن العشرين، فالجبُّ إذن يستمد دلالته الخصبة من كونه ارتبط بحدث ديني مقدّس في الماضي واحتفظ بحضوره في الذاكرة الجمعية، في أعماق اللاشعور الجمعي، حضوراً يجعله متعايشاً في الراهن، غير متناقض مع ما تمثّله الناطحات من تقدمٍ علمي وتقني يتضادّ مع الجبّ أو البئر، فالتعايش ممكنٌ بين الجبّ والناطحة على هذه الخلفية الدينية المقدّسة، مما يجعلنا نقبل نتيجة توصّل لها بعض النقّاد حول دلالة المكان روائياً تتمثّل في تشكّل المكان كبعدٍ ثقافي كائن في أعماق التجربة، تأتيه الشخوص لمزاولة عمل ما على أرضيته(٧٤)، وينشأ بينه وبين الإنسان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر(٧٥).

---

(٧٢) محمد مفتاح، دينامية النصّ: ٩٤.

(٧٣) فصّل القرآن الكريم في قصة يوسف الحدث وجذّر المكان وهو الجبّ وأورد حوار إخوة يوسف حينما اتّفقوا على القائه في الجبّ، قال تعالى: {لقد كان في يوسف وإخوته آيات للسائلين، إذ قالوا ليُوسف وأخوه أحبُّ إلى أبينا منّا ونحن عصبةٌ إنّ أبانا لفي ضلالٍ مبين}؛ الآيات ٦ و ٧ من سورة يوسف. واستقرّ رأي الإخوة على إلقاء يوسف في غيابة الجبّ، قال تعالى: {قال قائل منهم، لا تقتلوا يوسف وألقوه في غيابةِ الجبّ يلتقطه بعض السيّارة إن كنتم فاعلين}؛ الآية: ١٠ من سورة يوسف. ألقى إخوة يوسف أخاهم في الجبّ وهنا يقول المفسّرون: «إنّ الله سبحانه وتعالى أوحى إلى يوسف في ذلك الحال الضيّق، تطييباً لقلبه، وتثبيتاً له، إنّك لا تحزن مما أنت فيه، فإنّ لك من ذلك مخرجاً حسناً»؛ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم: ٤٧١/٢، فأنزل الله سكينته عليه إلى أن أنقذ ممّا هو فيه، قال تعالى: {وجاءت سيارة، فأرسلوا واردهم، فأدلى دلوه، قال: يا بشرى هذا غلام}؛ سورة يوسف، الآية: ١٩.

(٧٤) ياسين النصيّر، اشكالية المكان في النصّ الأدبي، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦: ١٢٠.

(٧٥) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٠: ٣١.

لقد ناقش النقّاد في سياقات روائية أخرى الجبَّ باعتباره مكان الفعل ومركز الحدث، وعين الصورة، منه تستمد الشخصيات هدفها، هيأته عميقة تشبه الحفرة، وهو مكان تتجمّع فيه الظلمة والأسرار، يشكّل بؤرة تتمركز فيها لحظة انبثاق الوعي، وكأنه مكان لصراع درامي عنيف يتّخذ من النفس ميداناً له(٧٦). من هنا فإنّ الغلام المبارك الذي وجده حسن الثاني في أعماق الجبِّ كان يمثل حُلمَ التغيّر تغيير الواقع المشظّى والمُدمى، وكأن الغلام ذاته يعي هذا الدور المناط به إذ يقول لحسن الثاني من جُبِّهِ: «لقد تبؤوا بي في أحلامهم»(٧٧)، فهو النبوءة التي تحملُ بشارة المستقبل.

لمّا كان الجبُّ في النصِّ الديني مفصلاً يمثّل حدَثاً جبرياً من صُنْع قوى هدفها الإعاقة(٧٨)، كان الوحي بالسكينة والاطمئنان مخرجاً حسناً ليوسف في هذا المكان العميق المظلم، هو بأمسِّ الحاجة إليه في هذا الموقف العصيب.

أمّا في النص الروائي فالأمر مختلف لأنَّ حسن الثاني المنطلق من أعماق اللاشعور الجمعي، والمتمظهر في النصِّ بعدّة شخصيات، يركبُ جواده، مطلقاً النار من عتاده، إلى أن يهوي بجواده، فإذا هو في جبٍّ مظلمٍ، وفي هذا الجبِّ غلام يشعُّ من عينيه ضياء خرافي(٧٩)، أدار مع الغلام حواراً، فقال له: أنا الغلام المبارك الموعود، أنا المنتظر المبارك(٨٠)، ويتماهى بذياب أو بأحد الذئاب ليأخذ الغلام ويفسّر كونه مبارك القوم، حسن الثاني في هذا النصِّ الروائي هو الذئبُ الذي ادّعى أخوة يوسف بأنّه أكل يوسف، وجاؤوا بدمٍ من دمه على قميص يوسف، زوّر الغلام بعد أن بسط له يده قاتلاً بدل أن يبسط يَده مبايعاً، انتحل شخصيته، لبس قناعاً مضرجاً بالدم(٨١). اغتال الحلم المتمثّل بالغلام المبارك المنتظر الموعود الذي يحمل رؤيا ونبوءة تغيّر الواقع بكل ظروف قهره واستبداده ليكون قتلُ الغلام بمثابة قَتْل الحلم بالتغير نحو الأفضل، وكأنّ الواقع غير مهيأ بعد لأن يفرز خلاصه ومخلّصه.

إنّ التناص هنا يتّخذ شكل المعطيات الدلالية دون نقل أي مبنى من النصّ

(٧٦) ياسين النصيّر، اشكالية المكان في النصّ الأدبي: ١٢٠.

(٧٧) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٢٥.

(٧٨) نصر حامد أبو زيد، «الرؤيا في النصّ السردي العربي»، فصول: م١٣، ع٣، ١٩٩٤: ١٠٥.

(٧٩) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٢٥.

(٨٠) نفسه: ١٢٥.

(٨١) نفسه: ١٢٦.

الغائب، وإذا ما أردنا أن نستنتج علاقة التناص في المعطى الدلالي هنا، وجب أن نوضّح أنّ الجبّ الذي وُضع فيه يوسف ليغيب عن أبيه، وتُحْجب عنه قدرته على الرؤيا التي شكّلت في المرجعية النصّية عُنْصراً مهماً في بنية الوعي وكانت أداة معرفية للبشر عامة وللأنبياء خاصة، «فالرؤيا الصادقة جزءٌ من النبوّة تجمع بين معرفةٍ استدلالية ومعرفةٍ اشراقية أي تجمع بين طاقتي العقل والمخيلة»([٨٢]) -قد شكّل مخرجاً ليوسف بعد أن التقطته السيارة وباعوه بثمنٍ بخسٍ، فكتبت له الحياة التي سيعاود من خلالها تفعيل قدرته على الرؤيا المعرفية حين استأمنه عزيز مصر على خزائن المال، بعد معاناة كيد الإخوة والرمي في الجبّ ثم السجن، قال تعالى: {وكذلك مكنّا ليوسف في الأرض، ولنعلّمه من تأويل الأحاديث، والله غالب على أمره ولكن أكثر الناس لا يعلمون}([٨٣])، تحقّقت رؤيا يوسف في مصر، وتحقّقت له قدرة الرؤيا فيما بعد.

والسؤال الذي يطرح نفسه، لماذا كان مصير الغلام المبارك المنتظر في جبّ المتاهة هو القتل؟ إذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ المعجزات ترافق الأنبياء وعصورهم، فإنّ كون الغلام مباركاً ومنتظراً في واقع سياسي واجتماعي مغاير سيكون حُلماً ولا بدّ أن ينتج ايديولوجيا مضادّة([٨٤]). إنّ هذه الأيديولوجيا المضادّة قد أعطت الكاتب شيفرتها في قوله على لسان الغلام: «أنا الغلام المبارك الموعود، أنا المنتظر المبارك، لقد تَنبؤوا بي في أحلامهم»([٨٥]). فالحلم غير الرؤيا، ومن هنا جاز وسُوّغ قتل الحُلم ومصادرته وتحويله إلى معنىً مضادّ تماماً، رغم أنّ هذا الحُلم قد صُبّ في موضوع انتظار المخلّص أو المنقذ، أو المهدي المنتظر، فكأنّ السارد وقد أقام تناصاً مع فكرة المهدي المنتظر في الموروث الشيعي([٨٦])، قد أبقى باب الحُلم مُشرّعاً حاملاً إمكانية أن يفرز الواقع مهديّه المنتظر، الذي يحقّق العدالة الإنسانية والاجتماعية المبتغاة، لأنّ فكرة المهدي المنتظر نابعة من

---

(٨٢) نصر حامد أبو زيد، «الرؤيا في النصّ السردي العربي»: ١١١.

(٨٣) سورة يوسف، الآية: ٢١.

(٨٤) نصر حامد أبو زيد، الرؤيا في النصّ السردي العربي: ١٠٥.

(٨٥) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٢٥.

(٨٦) في الموروث الشيعي تكون رَجْعة المهدي المنتظر إحياءً لمصلحةٍ قدّرها الله، من أجل مكافئةِ قوم والانتقام من آخرين، وهي بهذا تسجّل حساباً تمهيدياً، يمثّل انتصار الأئمة على أعدائهم، فيرجع الإمام الغائب لينتقم من أعدائه: محمد البنداري، التشيّع بين مفهوم الأئمة والمفهوم الفارسي، دار عمّار، ط٢، ١٩٨٨، ٢٢١، وفيما يتعلق بوجوب ظهور المهدي المنتظر، ففي الموروث الشيعي «أنّ الأرض لا يجوز تخلو من حُجّة وهو الإمام»: نفسه ٢١٣.

رفض الظلم والاستبداد وتشكّل منطلقاً للعدالة ولإحقاق الحقّ.

ثمّة مسائل أخرى قد نخرج بها من استعراضنا لحكاية الحبّ، جبِّ المتاهة وتتعلق بالاغتراب الذي شكلّ قاسماً مشتركاً بين يُوسف والغلام، فإذا كان يوسف النبيّ مغترباً بقيمه ودعوته ومبادئه في الجبِّ، فإنّ الغلام -ذهنياً- مغترب بأفكاره وأحلامه عمّا يدور حوله، هذا بالاضافة إلى أنّ حسن الثاني قد شكّل في هذا النصّ وَجْهين لعملةٍ واحدة؛ فهو بذاته ذياب القامع القاتل، وهو بذاته الخير والحُلم المقتول، يقوم بدورين رمزيين متناقضين، يغتال الحُلم ويصنعه!

٤- بلقيس وولادة الوهم، وقصص ديني آخر

قصة بلقيس في سياقها العام، حكاية جديدة، تنطوي فيها بذور حكايات دينية، وكأنها محاولة لنَسْج قصة على تخوم قصة معروفة ذات أصل ديني دون أن تأخذ شكل اندغام وتماهٍ في الحكاية الأصلية كما هو الحال في سياقات روائية أخرى(٨٧)، وهي في تمفصلاتها السردية تلتقي بشكل مباشر مع القصص الديني ذي المرجعية القرآنية ومع الموروث الصوفي التقاءً دلالياً ولغوياً، وكذلك مع الموروث التوراتي ممثلاً بنشيد الإنشاد مما سيوضّح في مواضعه من هذه الدراسة.

إنّ تناصات حكاية بلقيس التي جاءت على شكل تقطيع سردي، ارتكزت على مفهوم الرّمز الجامع المنتقل من سياق إلى آخر، والمكتسب شرعية دلالته الجديدة من سياق النص المتعالِق بوصف «أنّ الرموز الدينية الكبرى تمارس وظيفة في إطار ثقافة عامة وتنتج مدلولاتٍ أدبية جديدة»(٨٨)، فهي متقبلة كرمز لأنّها «تعني وجود شيء مثالي غير منظور، ويتّصل بما وراء الحسّ يتمّ تلقيه بالرمز الذي يجعله موضوعياً»(٨٩). وتأتي الإشارة إلى الحكاية الإطار لا عن طريق استثمار القصّة القرآنية أو غيرها، وإنّما عن طريق اقتراض تعبيرات بعينها تُضمن في النصِّ الراهن مفيداً من حمولاتها التراثيّة والسرديّة.

فحسن الثاني الذي يبدو شبحاً في بعض تجلّياته، يحلُّ في الناس بغتة فيرى أحياناً ولا يُرى، يتمثّل لبلقيس بشراً سوياً لتأنس به(٩٠)، بعدما دخلت إلى محرابه(٩١)، ولمّا تحملُ -بلقيس- تعتزل الناس وتنتبذ بحملها غرفتها النائية، فهي في «خلوة متوسلة إلى الله، متبتلة، منقطة عن الغير»(٩٢)، وهنا نلمس وجود بنى نصّية مضمّنة متعالقة مع آيات قرآنية من سورة مريم(٩٣)، ستوضّح بعد استعراض الحكاية الروائية.

---

(٨٧) عبدالله إبراهيم، المتخيل السردي: ٢٠.

(٨٨) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٣٢٢.

(٨٩) نفسه: ٤٦٠.

(٩٠) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٧٨.

(٩١) نفسه: ١٧٨.

(٩٢) حدّدت أدبيات التصوّف الخلوة بالانقطاع عن الغير والتوسّل إلى الله والتبتّل: القاشاني، كمال الدين عبدالرزاق، اصطلاحات الصوفيّة، ت محمد كمال إبراهيم جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د.ت): ١٦١.

(٩٣) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٨٠.

يقدّم حسن الثاني بلقيسَ في حكايتها راسماً ملامحها، ومسيرة حياتها الأولى، قالت: «أنا مُدْمنة خمرة مائة بالمائة، ودار رأسها ورأس السّنة أتى بلا رأس، وكأنّ حجاجاً ما احتزّه»([94])، ويقول عنها حسن الثاني أيضاً، «هذه امرأة كانت في صَرَع الشهوّة التي تُعمي عن كل شيء في اندفاعها الكاسح نحو الخطيئة، فما حفلت حياءً أنثوياً، ولا كبرياء، وما كانت تُحس في أرواء هواتفها الانثوية أمراً يعاب أصلاً، وها هي تدفع الثمن»([95]). فبلقيس كما صوّرتها الرواية، تبحث وبعدَ كلٍّ تحرّرها عن خلاصها الشخصي، وتبحث عن ملاذ تشعر فيه بالراحة والاطمئنان، هذا الخلاص الذي لم يقتنع به حسن الثاني يقول: «دهمني إحساس بغيض، بأنّ حملها كاذب، وأنّها تتعشق الوأد وجلد الذات»([96])، فهجران الحياة إلى عالم المشاعر الروحانية، إلى عالم التوبة والرغبة الصادقة في خلاص شخصي بتعميق الجانب الروحي والوجداني هو في نظر حسن الثاني تعشق للوأد وجلد الذات رغم أن مسبّبات حالة بلقيس الانزوائية هاته، ليست آتية من فراغ، بل من جُمْلة ظروف اجتماعية، واقتصادية وسياسية، أفرزت معاناة بلقيس وتناقضها مع ذاتها، فقد كانت متزوجة من مناضل قومي الفكر، قُتل على أيدي رفاقه في الغرب عندما كان سفيراً، تشظّت عُصْبته التي كانت بلقيس عُضواً فيها بعدما أقنعها بذلك، أنجبت ولداً، ثم صارت تعيش مع والدتها وابنها، حيث تعرفت إلى حسن الثاني، وأقامت علاقة معه، وبدأت تعيش حياة مضادّة([97]).

والكاتب إذ ينحو منحى تكسير طولية السرد، وتقطيعه، والانتقال الزمني بتضمين نصّه قوالب دينية لغوية من نصوص متعالية دينية، تساعده على تقطيع السرد وتفكيكه، فإنّه بذلك يتيح المجال لادخال تلك القوالب أياً كان نوعها([98])، وهي في قصّة بلقيس تعالقات نصّية مع القرآن الكريم تتبدّى وتتّضح وفق الأنموذج المقارن التالي:

---

(٩٤) المصدر نفسه: ١٨٠.

(٩٥) نفسه: ١٨٠.

(٩٦) نفسه: ١٦٥.

(٩٧) نفسه: ٧٤؛ ١١٤.

(٩٨) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٢٦٠.

النص الروائي/متاهة الأعراب	النصّ الأنموذج / القرآن الكريم
١- وقالت عيناها المعتمتان: ربِ إني نذرت لك ما في أحشائي محرراً، فتقبّل مني([99])	١- قال تعالى: «إذ قالت امرأة عمران: ربِّ إني نذرت لك ما في بطني مُحرَّراً، فتقبّل مني، إنّك أنت السميع العليم»([100]).
٢- ولكن المخاض لن يأتيها، ولن تلجأ إلى جذع النخلة([102]).	٢- قال تعالى: «فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة»([101]).
٣- هي التي ظنّت أنني روح تمثّل جسداً سوياً، ولم تتناول قرص منع الحمل([103]).	٣- قال تعالى: «فأرسلنا إليها روحَنا، فتمثّل لها بشراً سوياً»([104]).
٤- قالت: أنى يكون لي غلام ولم يمسسني بشر وما أنت إلاّ روح قلق شفيف كالهواء([105])	٤- قال تعالى: «أنى يكون لي غلام، ولم يمسسني بشر ولم أكُ بغيًا»([106]).
٥- وأنا التي من أسرة أصلها ثابت وفرعها في السماء ولم يكن أبي امرأ سوء وما كانت أمي بغيًا([108]).	٥- قال تعالى: «يا أخت هارون، ما كان أبوك امرأ سوء وما كانت أمك بغيًا»([107]).

إنّ نظرة مقارنة إلى هذا التعالق النصّي مع الآيات القرآنية الكريمة المتعلقة بمريم العذراء وحملها والنصّ الروائي، يمكن أن يقودنا إلى الملاحظات التالية:

(١) إنّ السارد يشوّش على السرد الديني الموضوعي ذي الحدث المتتابع بادخال مؤثرات ذاتية مختلفة كقوله في النصّ الروائي: «هي التي ظنّت أنني روح تمثّل جسداً، ولم تتناول قرص منع الحمل»([109])، وهو بذلك يحمّل تناصه استراتيجيّة

---

(٩٩) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٦٠.
(١٠٠) آل عمران، الآية: ٣٥.
(١٠١) سورة مريم، الآية: ٢٣.
(١٠٢) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٨٥.
(١٠٣) نفسه: ١٨٥.
(١٠٤) سورة مريم، الآية: ١٧.
(١٠٥) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٨٥.
(١٠٦) سورة مريم، الآية: ١٧.
(١٠٧) سورة مريم، الآية: ٢٧.
(١٠٨) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٧٩.
(١٠٩) نفسه: ١٨٥.

للتشويش، أي أن الكاتب وقد اتّخذ من الموروث أساساً لمادته، إلاّ أنّ قراءة الكاتب وكتابته لهذا الموروث لم تكن محايدة وإنما كانت تتحكّم فيها وتسيّرها علة غائبة وهي قصدية(١١٠) ما يودُّ الكاتب قوله حين يموّه سَرْده بالزيف والوهم فيكون المولود وَهْماً.

(٢) في النصّ القرآني أحداث متتابعة، ولكل حدث من هذه الأحداث دلالة، فمريم العذراء انتبذت من أهلها مكاناً قصياً حيث الخلوة والاعتزال، وكانت من قبلُ بتولاً معتزلة في المحراب في خلوة تعبّدية ثمّ في غربة وخلوة لما حملت بالمخلص من الشر (المسيح)، فاستمرار الغربة والخلوة سواء أكانت تعبدية أم بانتظار ميلاد المعجزة هي تعبير عن تجربة حميمة واحدة هي مزيج من طلب الأمان(١١١)، حرصاً على هذه العزلة التعبدية التي ستجيء بالمعجزة، بالنبيّ الذي سيحدث التغيّر في المجتمع فيما بَعْد مخلّصاً الناس من الشرّ وداعياً إلى المحبة والتسامح، وفي النصّ الروائي تعتزل بلقيس الناس وترتدي اللباس الشرعي، ترتدي الحجاب كاملاً، تحجب وجهها، وتضع قفازات سوداء في يديها، تصوم وتكتب «وبدأ بطنها ينتفخ، ولا بدَّ من ضحيّة»،(١١٢)، وكانت النتيجة أن نفي في هذا التناص عن بلقيس ميلاد المعجزة، فالحمل وَهْمي؛ والعزلة هروب، والنتيجة: انتحار بلقيس بحرق نفسها، وكأنَّ الواقع ضمن شروطه الراهنة، لم يفرز حلاً أمثل، ليظلّ سيل إهدار التضحيات جارياً، فكأنها خلوة وعي يجب أن يتمخّض عن شيء لا يتكهنُ به.

وإذا كان الواقع الموضوعي الروائي الذي يفرز امرأة متضادة كبلقيس ضحية لعلاقات مأزومة مع الذات ومع الآخر، رغم محاولتها من خلال الانخراط في صفوف العصبة فكراً وعملاً التغير نحو الأفضل، غيرَ مُهيّأ لولادة بديل عن هذا الواقع، استباقاً للشروط الموضوعية، من أجل ذلك فالحمل كاذب وهو متخيّل، ومن خلال كذب ووهم هذا الحمل، نستطيع أن ننظر للواقع الحاضر، ونحاكمه غير مستبقين لحظته التاريخية جاعلين وراثين ومن سياق النصّ الروائي الانحطاط والهزائم والانتكاسات في الواقع العربي أطروحة روائية فكرية مهمّة، وتكون بلقيس بذلك ضحية لاضطهاد جنسي داخل

---

(١١٠) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص: ١٣٠.

(١١١) أريك فروم، اللغة المنسية، ٢٥.

(١١٢) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٦٢.

العصبية وداخل مجتمعها حيث يعامل عقلها منفصلاً من جسدها، وليصبح كل منهما قضية قائمة بذاتها، ولتصبح القضية لمُّ شتات عَقْل بلقيس المستنير بالفكر القومي التحرّري إلى جسدها المنبوذ المقتول بالقضية ذاتها. فهي كما ورد في نصٍّ المتاهة «تقحّمت التابو»([113]) وعليها أن تدفع الثمن، تتبدّى هذه المسألة رغم شعورها الكبير بمأساة حسن الثاني مضطهدها جنسياً، المطارد منذ ما قبل الزراعة والكتابة مناضلاً مدافعاً عن قيم الخير المطلقة مؤمناً بعدالة قضيته، ورغم ايمانها ببعثه، إلا أنّه يقول لها ببرود: «لماذا تقحمت التابو يا سيّدتي؟ لماذا؟»([114])، وكأنَّ أيديولوجيا المجتمع الذكوري ضد المرأة جاهزة، حيث يفصح عذاب المرأة عن اسم الذكر الذي شاركها انتاج هذا العذاب، ثم لتعاقب وَحْدها([115])، وهذا ما يكرّس دونيّة المرأة في المجتمعات العربية وفي الرواية العربية، ويجعل التميّز ضدّها منسحباً على كلِّ أدائها، وفي مختلف المواقع سواءً أكانت مناضلة تعتنق فكراً يفترض فيه تقدمية النظرة إلى المرأة وإلى الإنسان وإنهاضه بشكل عام، أم مواطنة غير مكتملة المواطنة، لذلك فأية محاولة منها لمجاراة الرجل في ذات المواقع هي تقحمٌ للتابو، وتجاوز لما هو محرّم وممنوع عليها كأنثى في حين أنّه مقر للرجل اجتماعياً وسياسياً، وفي هذا ابراز لقصور الفكر التحرّري العربي في نظرته للمرأة على الرغم من منجزاته في شتّى المجالات روائياً، حيث تُنْقل التجربة الروائية جملة التحوّلات الاجتماعية والأدبية والمعرفيّة التي تتمُّ بالضرورة محكومة بوعي الكاتب وتدخلها في سِجالٍ مع مجمل طروحات فكرية وسياسية تشكّل في المحصلة أيديولوجيا الخطاب الروائي والتي تصوغه في صورة منظومة قيمية تصّاعد نحو القيم المطلقة النهائية في الخير والانسانية والعدالة وغير خارجة عن سياقها النصيِّ بائتلاف المختلف من الطروحات نصّياً.

ومن القصص الديني الذي وظّف في الرواية الأردنية المعاصرة قصّة الخلق الأولى، وكانت هذه القصة على اختلاف مرجعياتها الدينية، نقطة مركزية في رسم العلاقة بين الرجل والمرأة سواء ما اتصل منها بجانب تصوّر الخطيئة أو من جانب البدء الايجابي

---

(١١٣) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٨١.

(١١٤) نفسه: ١٨١.

(١١٥) فيصل درّاج، دلالة العلاقة الروائية: ٢٤.

في الحياة، حيث كان التوظيف رديفاً لوعي الكاتب بهذه المسألة، ومدى تساوق هذا الوعي مع ما هو مطروح دينياً.

في رواية متاهة الأعراب تتعالق قصة بلقيس وحسن الثاني في أحد جوانبها مع قصة الخلق الأولى، قصة آدم وحواء تقول بلقيس ساردة: «لماذا اقتربنا من الشجرة العصيّة، وظلمنا نفسينا وهبطت إلى وحل الإثم، وما كنّا جائعين ولا عاريين، وعصينا فغوينا، ودخلنا شجرة الكرم وبستان الحنطة، ودار الابتداء، خرجت مدحورة قد نبذ جسدي وغادرني تاركاً شجرة بستاني يبوساً مهجورة»(١١٦).

تشترك بلقيس الذي يبدو استغلالها الجنسي واضحاً من خلال نبذ جَسَدها وحسن الثاني في الخطيئة المفترضة بنفس الدرجة، ثمّ تحمل وَحْدها النتائج؛ فقد ظلما نفسيهما، وهبطت دونه في الوحل، والسؤال الذي يطرح نفسه حينما تناقش قضية العلاقات الإنسانية هذه في الرواية العربية بعامة «هل الوعي الفكري والنضالي يحمل وَعْياً اجتماعياً مطابقاً؟ هل التمرّد ضدّ ظلم ما، يعني التمرّد في وجه كل ظلم مهما كان مصدره»(١١٧)، تسقط بلقيس ضحيّة، وتهزم كإنسانة كانت فيما مضى مناضلة، مؤمنة بالعدالة، لكن مجتمع الرواية الذكوري لا يعترف بها إلا ضحيّة، وقع عليها حدّ اللعنة تنتهي منتحرة محترقة، ليظلّ سؤال المرأة في المجتمعات العربية من خلال هذه العلاقة راهناً، لأنّ انتهاك جسدها من خلال هذه العلاقة قد أخرجها مدحورة، منبوذة دون شريكها، ولم يَحُل اكتمال عقلها وفكرها دون انتهاك جسدها بالنبذ فمتى تكتمل بلقيس؟

وعودة إلى قصة الخلق الأولى على اختلاف مرجعياتها الدينية، التي شكّلت متفاعلاً نصياً في النصوص الروائية الأردنية قيد الدراسة، فبدت وكأنّها رمزٌ جامع يستخدم من سياق روائي إلى آخر، يلقي بظلاله وايحاءاته على النصوص من خلال تناصات مباشرة، ازدوجت دلالتها من داخل لحظتها التاريخية، وفي امتداد دلالتها في التفاعل النصيّ الجديد، ففي تناص قصة بلقيس إحالة إلى قصة الخلق الأولى حينما كان

---

(١١٦) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٨١.

(١١٧) فيصل درّاج، دلالات العلاقة الروائية: ٢٣٥.

آدم وحواء في الجنّة يأكلان رغدا أي هنيئاً، واسعاً، طيباً([118])، وتجمع المرجعيات الدينية لقصة الخلق الأولى على أنّ آدم وحواء أكلا من شجرة كان محرّماً عليهما الاقتراب منها، هي شجرة الخير والشرّ([119])، وفي القرآن الكريم فإنّ آدم وحواء معاً قد نُهيا عن الاقتراب من الشجرة المحرّمة([120])، فأزلهما الشيطان عنها([121])، وأنّهما معاً ذاقا الشجـــرة([122])، وفي العهد القديم فإنّ الحيّة هي التي أغوت حواء والتي أغوت بدورها آدم([123]).

إنّ نظرةً في تعالق قصة بلقيس مع قصّة الخلق الأولى تُرينا انحياز البطل حسن الثاني إلى تحميل بلقيس وزر هذه العلاقة بالاقتراب ممّا هو محرّم من الشجرة العصيّة في النصِّ الروائي، شجرة الكرم، بستان الحنطة([124])، رغم أنّه يرسم اقترابهما معاً من تلك الشجرة، وهذا ما أشير إليه من أنّ بلقيس وَحْدَها قد حملت نتائج هذا الاقتراب بهبوطها وَحْدَها في الوحل وبنبذ جسدها([125])، مما يعني أنّ العلاقة الجنسية قد كُنّي عنها في هذا النصّ الروائي باقتحام بستان الحنطة والاقتراب من الشجرة العصيّة.

وإذا ما انتقلنا إلى نصٍ روائي آخر كنصّ «رؤيا»([126])، فإننا نجد بعض ظلال وإيحاءات قصة الخلق الأولى يقول زيد سارد هذا المقطع النصي: «أعرف نيسْان الماضي، كان العالم جميلاً ونضراً، أخضر، كما كان عليه العالم يوم ولد القمر، كما كان عليه العالم يوم عرفت عيني نجمة، كيوم نطقت نبؤتي الأولى، كيوم اكتشف زيد أول حبّة

---

(١١٨) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم: ٧٩/٢.

(١١٩) جاء في العهد القديم: وأوصى الربُّ آدم قائلاً من جميع شجر الجنّة تأكل أكلاً، وأما شجرة معرفة الخير والشر فلا تأكل منها، الاصحاح الثاني: ٥.

(١٢٠) جاء في القرآن الكريم، قال تعالى: {وقُلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنّة، وكلا منها رَغَداً حيث شئتما، ولا تقربا هذه الشجرة، فتكونا من الظالمين}، سورة البقرة، الآية: ٣٥.

(١٢١) وجاء في سورة البقرة أيضاً، قال تعالى: {فأزلهما الشيطانُ عَنْها فأخرجهما مما كانا فيه، وقُلنا اهبطوا}، سورة البقرة، الآية: ٣٦.

(١٢٢) جاء في القرآن الكريم، قال تعالى: {فلمّا ذاقا الشجرة، بدت لهما سَوْءاتُهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة، وناداهما ربُّهما ألم أنهكما عن تلكما الشجرة}، سورة الأعراف، الآية: ٢٢.

(١٢٣) جاء في العهد القديم: رأت المرأةُ أنّ الشجرة جيّدة للأكل، وأنّها بهجة للعيون، وأنّ الشجرة شهيّة للنظر، فأخذت من ثمرها، وأكلت، وأعطت رَجُلها أيضاً معها فأكل: العهد القديم، الاصحاح الثاني: ٦؛ وجاء أيضاً: فقالت المرأة الحيّة غرّتني فأكلت، الاصحاح الثالث: ٧.

(١٢٤) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٨٦.

(١٢٥) نفسه: ١٨٦.

(١٢٦) هاشم غرايبة، رؤيا، قدسية للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، ١٩٩١.

تفاح حمراء في بستان نجمة»([١٢٧]).

إنّ هذا المقطع النصيّ يُحيل إلى قصة الخلق الأولى، باعتبار أنها محطّة بَدء السارد الذي يرى أنها محطّة لكل جيل يرى الأمور هكذا([١٢٨])، حيث تكون لحظة البدء جميلة، فيها حماس الشباب واتقاده، والعالم جميل ونضر وأخضر، لا عجب فهي لحظة بدء قطف ثِمار أيضاً وكانت في نيسان وهو الشهر الذي شهد انبثاق الديمقراطية والتعدّدية، إن محطّة ارتباط هذا النص بالنصّ المؤسّس تبدو من خلال أنّ لحظة البدء هذه بثمنها تؤسّس للحياة أو لحياة جديدة، فلحظة البدء هذه تماثل لحظة بَدء حواء وآدم الحياة على وجه الأرض بعد أن اكتشفا سر المعرفة بالاقتراب من «شجرة الخُلد ومُلك لا يَبْلى»([١٢٩])، فقد كان حُلم الإنسان وما يزال في الخلد، والخلود، ودوام الحياة باستمراريتها.

إنّ حبّة التفاح الحمراء في بستان نجمة هي ايذان بالبدء، بَدء الحياة وصيرورتها، من هنا فإنّ مثل هذا المقطع الروائي يحقّق المقولة النقديّة في الكتابة الواعية لذاتها والتي لا يدعى فيها النصُّ الراهن التماثل مع نصّه المرجعي بقدر ما يخاطب نفسه بنفسه([١٣٠]) مفيداً من مختلف أشكال السرد الموروثة في سبيل بناء تجْربة سرديّة جديدة، ذات خصوصيّة محدثة تخرج النصّ الروائي من دائرة المحاكاة إلى دائرة الانتاج الابداعي المفيد من موروثه، باعتبار أنّ التعالق الفنّي تناصياً يعني أنّ الدلالات الجديدة هي مخرجات أي تناص واعٍ، ومحكوم برؤيا الكاتب وقدرته على جعل نصّه الروائي مستوعباً لمختلف أنواع السرود المتعالقة مع الموروث بناءً جديداً، وتحويلاً بالانتقال إلى الواقع المحكي وبالمشابهة بين ما يقعُ وما قد يقع([١٣١])، فاللحظة الجوهرية في هذا المقطع الروائي من نصٍّ «رؤيا» تتجلّى في تماثل لحظة البدء بين بدء حواء وآدم على الأرض وبَدء نجمة وزيد في النصِّ قيد الدراسة، فقصة آدم وحواء في سياقها الديني مُتَمثلة في النص الروائي.

---

(١٢٧) نفسه: ٤٧.

(١٢٨) نفسه: ٤٧.

(١٢٩) سورة طه، الآية: ١٢٠.

(١٣٠) محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد، فن السرد العربي الحديث:

(١٣١) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٣٩.

ومن النصوص الدينية التي تعالق معها نصُّ المتاهة([١٣٢]) قصة نوح والفلك وقد اعتمد الكاتب القرآن الكريم، والعهد القديم كمرجعية نصيّة متعالية لهذا التعالق، فقد جاء في العالم البديل من نصّ المتاهة: «يا آدم القحطاني، أخرج برجالك من هذه البلدة الخربة»([١٣٣])، وكما أنَّ النبي يكلف برسالة يؤديها إلى قوم بعينهم، يطلب من آدم القحطاني أن يؤدي رسالة التنوير في قومه لبلوغ الفردوس المنشود على الأرض، وهو معزّز بكرامة ليصدق القوم رؤياه، وكرامته أنّه سيّد الماء في صحراء السراب، على يديه سيحدث التغيّر حين تتحوّل الحياة التَعِسة المهينة على يديه إلى أخرى نقيضها، وينشدها القوم في لحظة يأس ورغبة في التحوّل والتغيّر، يقول السارد: «هتف آدم القحطاني بهم، وراح يدعوهم إلى ما أملاه عليه الطيف، لكنهم ظلّوا في أماكنهم ينكشون مناخيرهم وآذانهم كأنّهم يتظّفونها وهم يسدّونها، وليلجّون في الجدال ويمعنون في المراوغة»([١٣٤])، وهنا يقيم الكاتب تناصاً مع الآية القرآنية الكريمة من سورة نوح، قال تعالى: {وإني كلّما دعوتهم لتغفر لهم جعلوا أصابعهم في آذانهم، واستغشوا ثيابهم، وأصرّوا واستكبروا استكباراً}([١٣٥])، ومع آية أخرى من سورة هود {قالوا يا نوحُ قد جدلتنا فأكثرت جدالنا، فأتنا بما تعدُنا إن كنت من الصّادقين}([١٣٦])؛ فثمة توازٍ بين ما طلب من نوح من معجزات وما طلب منه من أن يكف عن مجادلة قومه إلى الدرجة التي كانوا يصمّون بها آذانهم، وبين ما طلب من آدم القحطاني ممعنين أي قوم آدم القحطاني في الجدل والمقارعة هذا التوازي يعطينا تشابهاً في الدلالة.

ويمضي السارد في شرح وتفصيل تناصه مع الموروث الديني القصصي يقول ويقصد آدم القحطاني: «وكان يتمتّع بصبرٍ عجيب على الجدل، وقدرة بارعة على تصريف الحجج»([١٣٧])، ففي هذا المقطع ربط للنص بواقعه الراهن، وتقريب له من الواقع المعيش بتعبير هو في المعنى متناص مع الأصل الديني، أي أنّ الملفوظ معاصر، والمعنى

(١٣٢) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٤٥.
(١٣٣) نفسه: ٢٤٥.
(١٣٤) نفسه: ٢٤٩.
(١٣٥) سورة نوح، الآية: ٧.
(١٣٦) سورة هود، الآية: ٣٢.
(١٣٧) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٤٩.

يتناص مع النصٍّ الديني المرجع.

وبعجائبية ألف ليلة وليلة ينقلنا السارد إلى مفصل آخر يتناص فيه النصُّ الروائي مع قصّة الطوفان كما جاءت في العهد القديم يقول السارد: «بغتة اتّقد في عيني آدم ومض خرافي، فإذا أبواب السماء تتفتّح بالماء، وعيون الأرض تتفجّر، وتنبثق الأنهار وتتدفّق حتى بلغ سيلها الزبى، ثم جاوز القيعان والربى»(١٣٨)، فهذا المقطع الروائي يتناص مع النصٍّ التوراتي لقصة الطوفان: «في سنة ست مئة من حياة نوح في الشهر الثاني، في اليوم السابع من الشهر، في ذلك اليوم انفجرت كلُّ ينابيع الغمر العظيم، وانفتحت طاقات السماء، وكان المطر على الأرض أربعين يوماً وأربعين ليلة»(١٣٩). نجا نوح ومن معه من المؤمنين ومن أنواع الحياة لما عمّهم الطوفان وكان ذلك يعني بَدْء حياة جديدة اقتصّ فيها الله سبحانه من الطاغين والظالمين، وانتصر للمؤمنين الذين رافقوا نوح في سفينة النجاة.

وتنقلب دلالة التناص هنا، فإذا انتهى طوفان نوح بنجاة المؤمنين وغرق الطاغين وانتصار الحقِّ في تلك المرحلة الفاصلة، لتبدأ بعدها حياة الإيمان والعدل وابلاغ الرسالة، فإنّ طوفان النصّ الروائي كان «سراباً في سراب، قد يخدع آدم القحطاني، لكنه لن يخدع قومه»(١٤٠)، ومرّة أخرى يحمل الكاتب نصوصه ايحاءات الواقع الراهن الذي يحتاج إلى معجزات مِنْ أجل انقاذه، يحتاجُ إلى مسيح جديد، وسفينة منقذة جديدة، وانّى تحقّق ذلك ليكون المخرج «الضرب في الأرض السرابية من جديد»، بمعنى أنّ المحاولة الجديدة تفترض البدء من نقطة الانطلاق الأولى.

إنّ إقامة مثل هذا التناص في النصوص الروائية عامّة لا يجعله نوعاً من توصيف علاقة محدّدة بين نصٍ وآخر، ولكنّه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البناء المعرفي والمنطقي للثقافة، التي تتحدّد بعض ملامحها عمقها وجوهرها داخل النصوص الجديدة بواسطة الهجرة إليها بما يحقّق الأفق الدلالي والأفق الرمزي كذلك(١٤١)، من خلال محاورة هذا الموروث الحضاري، ومهما كان شكل هذه المحاورة، فإنّها تعيد استحضار هذا

(١٣٨) مؤنس الرزّاز، متاهة الاعراب في ناطحات السراب: ٢٤٨.

(١٣٩) العهد القديم، تكوين، الاصحاح السابع: ١٣.

(١٤٠) مؤنس الرزّاز، متاهة الاعراب في ناطحات السراب: ٢٥٢.

(١٤١) صبري حافظ، «التناص وإشاريات العمل الأدبي»: ٢١.

الموروث في الراهن، باعتبار وجوده وحياته واستمراريته حاملاً امكانية عيشه من جديد بزوايا نظرٍ مختلفة لا تعيق نفاذها تراكمات التاريخ وتعاليه عَبْر رؤيا نصّية جديدة، وموقف فكري جديد ومعاصر أيضاً.

ومن القصص الديني المتعالق نصّياً مع النصوص الروائية قيد الدراسة، قصة يأجوج ومأجوج، ففي نصٍّ «رؤيا» يورد الساردُ المقطع التالي حول اجترار السجناء لفكرة العفو عنهم تمهيداً لخروجهم من محل اقامتهم الجبري: «هذا المخدّر الذي يجترّه السجناء باستمرار، حتى يصير الأمل في الإفراج بعد أيام من المراودة والمطاردة والالحاح سراباً، كقوم يأجوج ومأجوج الذين يلحسون سدّهم الفولاذي بألسنتهم ليل نهار، لا السدُّ منهار ولا الألسنة تكف عن العمل، والمصيبة أننا نحكم عواطفنا ولا نتعلم من تجاربنا»([142]).

هذا النصُّ الروائي يُحيل إلى قصة يأجوج ومأجوج التي وردت في المرجعيات الدينية([143])، والسارد يشرح النص متمثلاً قوم يأجوج ومأجوج وكأنّه يعقد حالة تماثل ما بينهم في لحسهم السدَّ وعودة السدِّ للوقوف مرّة أخرى، وبين السجناء الذين يجترّون فكرة أن يعفى عنهم، فلا يبدو ذلك قريباً حيث تنتصب استمرارية السجن كما انتصب السدُّ الفولاذي قُدّام أولئك القوم عَبْر توظيف الرؤيا الشعبية لهذه الحكاية، حيث أن لحس السدِّ وإعادة انتصابه مرّة أخرى «فكلّما أوشكوا على الانتهاء من لحسه بألسنتهم ليل نهار»([144]) هو من السير الشعبية التي تقدّم التخييلي على أنّه وقائع تحصل وتقع([145])، ونلمس في استكمال مقطع النصِّ الروائي، أنّ السارد يتدخّل في النهاية ليقدّم موعظة «إننا نحكّم عواطفنا، ولا نتعلم من تجاربنا»([146]) مبرزاً تدخّله وعدم

---

(١٤٢) هاشم غرايبة، رؤيا: ١٤.

(١٤٣) جاء في القرآن الكريم: {قالوا يا ذا القرنين، إنّ يأجوج ومأجوج مفسدون في الأرض، فهل نجعلُ لك خرجاً على أن تجعل بيننا وبينهم سداً}: سورة الكهف، الآية: ٩٤. وقوم يأجوج ومأجوج كما تشير بعض الدراسات من نَسْل يافث الابن الثاني لنوح، استوطنوا أسيا الوسطى ومنها منغوليا؛ إبراهيم الشريقي، أورشليم لأرض كنعان: ٣٦. ويقول المفسّرون: أنهم كانوا قوماً مفسدين وأنْ ذا القرنين لما بلغ ما بين السدّين وجد من ورائهما قوماً لا يكادون يفقهون قولاً، فأراد أن يقطع إفسادهما ببناء سدٍ عظيم يكون فيه حماية من شرور يأجوج ومأجوج؛ الفخر الرازي، التفسير الكبير: ١٠٧/٢١.

(١٤٤) هاشم غرايبة، رؤيا: ١٤.

(١٤٥) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ١١٥.

(١٤٦) سليمان الطراونة، مقامات المحال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٣: ١٧.

حياديّته، مقدّماً الدلالة المقصودة والمرادة بشكل مباشر.

في روايات أردنية أخرى، اتخذ موضوع التعالق مع القصص الديني شكلاً آخر سواء أكان ذلك من حيث المرجعيات الدينية وتعدّدها أم من حيث شكل التوظيف الفنّي لهذه النصوص، ففي رواية «مقامات المحال»(١٤٧)، اتخذت القصة الدينية شكل الإطار العام، وتمّ التفاعل النصّي من خلال هذا الإطار مع مرجعيات متعدّدة للقصة، ورغم اختلافها وتعدّديتها إلاّ أنّها ظلّت منسجمة كنواة مركزية مع السياق العام للنص، إنها قصة إبراهيم عليه السلام التي وردت في القرآن الكريم وفي العهد القديم، متّخذة شكل الرمز الجامع في إطار توظيفها العام في الرواية، حيث أنّ الرمزَ الجامع في التوظيف الأدبي يعني وجود صلة جوانيّة بين الرمز وما يمثّله، هذا الرمز نجد فيه العلاقة بين الرمز والمرموز إليه ليست اتفاقيّة بالضرورة بل هي علاقة جوانيّة ضاربة جذورها في خصائص الفكر الإنساني، مما يجعل تمثّل رموزها في اللحظة الراهنة أمراً مفهوماً ومتقبّلاً إذا ما ارتبط بخريطة الواقع المعيش، وإذا ما كان الرمز الديني من «الرموز الكبرى التي تكتسبُ حياة جديدة في كلّ سياق نصي تتوجدُ فيه»(١٤٨).

لا بدّ وقبل المضي في دراسة هذا التعلّق النصي من الإشارة إلى النصّ الغائب كما ورد في مرجعياته الدينية، فقد ورد في القرآن الكريم على لسان إبراهيم: {الحمد لله الذي وهَبَ لي على الكبرِ إسماعيل وإسحق إنّ ربي لسميع الدعاء}(١٤٩). وتورد الدراسات أنّ إبراهيم نشأ في مدينة أور التي ورد ذكرها في التوراة(١٥٠) وكتب التاريخ وتقع غربي مدينة الناصرية في العراق، إرتحل منها إبراهيم ووالده تارح، وزوجته سارة إلى حاران، واسمها الآن حرّان وتقع شرقي مدينة حلب(١٥١)، وفي مرحلة أخرى من مراحل حياته، عاد من مصر مع امرأته سارة، ولوط ابن أخيه، وكل ما كان له إلى أرض كنعان حيث عَبَر المنطقة الجنوبية إلى بئر السبع ومنها إلى حبرون «الخليل» ليعيش ويعتاش من خيراتها، في جو السلام الذي تنعم به المنطقة، ورحب

(١٤٧) أريك فروم، اللغة المنسية ٢٤.

(١٤٨) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٤٧٠.

(١٤٩) سورة إبراهيم، الآية: ٣٩.

(١٥٠) العهد القديم، تكوين ١١، ١٢، الاصحاح الحادي عشر: ١٨.

(١٥١) إبراهيم الشريقي، اورشليم وأرض كنعان: حوار مع أنبياء وملوك بني إسرائيل، مؤسسة العرب، لندن، ١٩٨٥: ٧١.

الكنعانيون به(١٥٢)، أمّا قصة زواجه من هاجر، فهي كما ترويها مرجعياتها الدينية والتاريخية التي تقول: إنّ جارية مصرية اسمها هاجر كانت لسارة، أعطتها لإبراهيم زوجة له لعلّه يرزق منها بنين(١٥٣)، وتروي كتب التاريخ أيضاً أنّ هاجر ابنة أحد شيوخ قبيلة ساميّة تعيش تحت الخيام في المنطقة الجنوبية التي عبرها إبراهيم إلى بئر السبع(١٥٤)، ومن الجارية هاجر ولد لإبراهيم إسماعيل(١٥٥)، الذي انجب من زوجاته العربيات من قبيلة جرهم اثني عشر ولداً وهو أبو العرب المستعربة(١٥٦)، قال تعالى في سورة إبراهيم: {ربّنا إني اسكنتُ من ذريتي بوادٍ غير ذي زَرْع عند بيتك المحرّم}(١٥٧)، فالعلاقة التي فصّلتها المرجعيات الدينية بين هاجر الجارية التي تزوّجها إبراهيم، فانجبت أسماعيل، وبين سارة التي اشترطت على إبراهيم ترحيل هاجر وابعادها مما حدا به إلى إسكانها بوادٍ غير ذي زرع، هي التي جعلت هاجر في النصّ الروائي الراهن رَمْزاً للترحيل والهجرة «فوادي هاجر أصبح وادي سارة والعصر عصر سارة الشمّاء، وسارة تعلن نفسها الأميرة من بين كلّ الأنام»(١٥٨)، أمّا هاجر فهي القناع الذي عَبّر من خلاله السارد عن استلاب الإنسان العربي وإحساسه المفرط بالضياع، وهاجر تمثّل الحريّة السياسية والاجتماعية والفكرية، المهجّرة، وهاجر تمثّل الأمة المستلبة في بحثها عن الماء، في سَعْيها القسري بين حرياتها واستقلالها، هي تمثّل الأمة العربية منذ كانت لانها أم إسماعيل وهجّرت قسراً، كما تروي القصة الدينية، وهي تمثّل استلاب فلسطين وتهجير أهلها القسري، وتعدّد الاغتصاب الذي تعرّضت له هاجر، هو كابوس اغتصاب فلسطين المتكرّر عبر العصور وكأنّ هذا النص الروائي، يعارك الواقع المنهزم، وهذا أحد أسباب التكرير في هذا النص، واجترار المفردات، فكأنّ السارد ينعي الواقع ويبكيه مردّداً مُعيداً.

ورغم أنّ القِصّة الدينية في التاريخ قد لا تماثل معطياتها في الواقع، فالنصوص

---

(١٥٢) نفسه: ٧٥.

(١٥٣) إبراهيم الشريقي، اورشليم وأرض كنعان: ٧٤.

(١٥٤) نفسه: ٧٤.

(١٥٥) نفسه: ٧٥.

(١٥٦) نفسه: ٧٥.

(١٥٧) سورة البقرة، الآية: ١٢٦.

(١٥٨) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ٣٣؛ ٣٣٦؛ ٣٢٩.

التاريخية المرجعية تشير إلى أنّ إبراهيم وأسرته عاشوا حياة رغدة في أرض كنعان، إلاّ أنّ السارد يعطي شخصية هاجر امتداداتها في الواقع بوصف أنّ الأدوار التي تمّت في التاريخ حاضرة مؤداة في الراهن من خلال الترميز، فسارة الغائبة في التاريخ حاضرة في عمق اللحظة الراهنة وهاجر أيضاً حاضرة في عمق اللحظة الراهنة في المتخيل الروائي، لتشكّل كل منهما معادلاً موضوعياً يرمز إلى واقع راهن في اغتصاب فلسطين، وفي استلاب الأمة العربية والإسلامية لتبعيتها للعالم المتقدّم الغربي. كما تطرح الرواية وكما يشير الروائي لذلك في مقدّمتها(١٥٩).

(١٥٩) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ١٧.

الفصل الثاني

البنيات النصّية الصُّغرى

لقد وظّفت النصوص الروائية الأردنية المعاصرة الموروث الديني على شكل بنياتٍ نصّية دينية صُغرى مضمنة في المتون الروائية أصطلح على تسميتها بالمنّاصات(1) التي تحول أو تضمن في النصِّ كما هي ومرجعيتها القرآن الكريم، تنزع من سياقها الديني لتأخذ في النصِّ الراهن أبعاداً سياسية، ودينية، أو ايديولوجية مرتبطة بالواقع الاجتماعي أو التاريخي أو التخيّلي(2). وقد اصطلح على تسميتها أيضاً بالقوالب العقائدية التي تمتح من خطاب ديني ولغوي ذي وظيفة تداولية ضمن خطاب عام(3).

وإذا ما علمنا أنّ العمل الأدبي هو كلٌّ ذو دلالة فكل شيء فيه له معنى، فما دام هناك نظام في العمل الأدبي، فلا توجد أية وَحْدة ضائعة على الاطلاق(4)، فهذه المناصات تنضمّ تلقائياً إلى مجرى وحدات السرد الروائية ضمن تحويرات متعدّدة تنزعها من سياقها التاريخي والديني المرجعي لتقحمها ضمن الأطروحة الروائية على شكل تقنيات روائية تحقّق في النصِّ الروائي الحديث تعدّد الأصوات والأدوار والأساليب خارج وحدة الشكل الجامد والرتيب(5)، وهذا الطرح النقدي لتوظيف القوالب العقائدية ضمن المتن الروائي يلتقي مع الطروحات النقدية القائلة بقهرِ مبنى الحكاية التقليدية، واستبدال علاقات التتابع المعروفة فيها بعلاقات تداخل وتوازي وتكرار مع الإبقاء على مَتْنها وهي اتجاهات في القصِّ لم تُفْلح إلى الآن بتأسيس ذائقة نصّية خاصة ذات هُوية محدّدة، لأنها لم تُفْلح بتكوين سياقها الخاص بعد(6).

إنّ استقراءً للبنيات النصّية الصُغرى أو القوالب العقدية المضمنة في الرواية الأردنية قيد الدرس يقود إلى استقراء علاقاتها التناصية ومعرفة دلالتها. ففي نصِّ

---

(1) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٢٩.
(2) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي في أعمال أميل حبيبي، مركز الاتحاد القومي، لبنان، (د.ت): ٨٣.
(3) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٧٠.
(٤) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٤٠٩.
(٥) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٨٣.
(٦) عبدالله إبراهيم، المتخيل السردي: ١٨.

المتاهة وهو التجربة الأبرز للروائي مؤنس الرزّاز ضمن إطار توظيف الموروث في القصّ الروائي الحديث نجد بنيات نصّية مضمّنة تتعالق مع آي من القرآن الكريم، ومن هذه البنيات قول السارد على لسان الوالد: «هذا عَصْر العلم والنهضة والتنوير، وأنت تعيش مع جدّك في الماضي مع «أبو التوت» وحيواناته الاسطورية، ليتك مِتَّ قبل هذا، وكنت نسياً منسياً»(٧)، وقول السارد على لسان رفاق السيّد في حكاية موسى والعبد الصالح حين حاور السيّدُ رفاقه قائلاً لهم: «إنكم لن تستطيعوا معي صَبْراً»(٨)، فيقول ثالث الرفاق في ذات الحكاية: ستجدنا صابرين(٩). وفي الحكاية ذاتها فإنّ الرفاق يقولون لسيّدهم: «لقد جئت شيئاً إمراً»(١٠)، فيردّ عليهم قائلاً: «هذا فراق بيني وبينكم إن لم تقتصّوا لي منه»(١١)، فيقول له رفاقه: «لقد أتيت شيئاً نكرا»(١٢)، وفي ذات السياق التناصي وفي حوار حسن الثاني مع بلقيس يعلمها بأنّ الناس يظنونهم قد ضرب على أذانهم في نومهم سنين عددا(١٣)، وفي محاضرة لحسن الثاني منظر الفكر القومي أمام حَشْدٍ من الناس يخاطبهم قائلاً: «منذ زمن بعيد وأنا أدعوكم إلى ثورة العلم والعلمانية، لكنكم وضعتم أصابعكم في آذانكم، واستكبرتم، وأمعنتم في الجدال»(١٤)، وفي رواية «مذكرات ديناصور»(١٥)، يقول السارد بعد أن وقع الديناصور فريسة للأرق عَصْراً كاملاً، لا تعرف له طولاً ولا عرضاً ولا انفراط عَقْد أخذته سِنة من النوم العميق(١٦).

---

(٧) يتعالق هذا المقطع الروائي مع الآية الكريمة، قال تعالى: {فاجاءها المخاض إلى جذع النخلة، قالت: يا ليتني مِتُّ قبل هذا وكنت نَسْياً منسياً}؛ سورة مريم، الآية: ٢٣؛ مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٣١.

(٨) وتتعالق هذه البنية النصّية الصُغرى مع قوله تعالى: {إنك لن تستطع معي صبراً}؛ سورة الكهف، الآية: ٦٧؛ الرواية نفسها: ١٠١.

(٩) تتعالق هذه البنية النصّية مع قوله تعالى: {قال ستجدني إن شاء الله صابراً}؛ سورة الكهف، الآية: ٦٩؛ الرواية نفسها: ١٠٢.

(١٠) تتعالق هذه البنية النصّية الصُغرى مع قوله تعالى: {قال أخرقتها لتغرق أهلها، لقد جئت شيئاً إمراً}؛ سورة الكهف، الآية ٧١؛ مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٠٢.

(١١) جاء في القرآن الكريم على لسان العبد الصالح: {قال هذا فراق بيني وبينك، سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبراً}؛ سورة الكهف، الآية: ٧٨؛ الرواية: ١٠٣.

(١٢) قال موسى للعبد الصالح: {لقد جئت شيئاً نكراً}؛ سورة الكهف، الآية: ٧٤؛ الرواية نفسها: ١٠٥.

(١٣) قال تعالى عن فِتْية الكهف: {فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عدداً}؛ سورة الكهف، الآية ٦؛ الرواية نفسها: ١٤٢.

(١٤) جاء في القرآن الكريم على لسان نوح: {وإنّي كلما دعوتهم لتغفر لهم جعلوا أصابعهم في آذانهم، واستغشوا ثيابهم، وأصرّوا، واستكبروا استكباراً}؛ سورة نوح، الآية: ٧؛ الرواية نفسها: ١٧١.

(١٥) مؤنس الرزّاز، مذكرات ديناصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٤.

(١٦) نفسه: ١٠، وتتعالق هذه البنية النصّية الصُغرى مع قوله تعالى: {الله لا إله إلا هو الحي القيوم، لا تأخذه سنة ولا نوم}؛ سورة البقرة، الآية: ٢٥٥.

إنّ محاولة استنباط العلاقات التناصّية للبنيات النصّية الصُغرى المتعالقة مع آيات من القرآن الكريم يقودنا إلى تكريس اعتبار علاقة المحاكاة تناصياً هي التي تحكم هذا التعلّق النصي ولكنها محاكاة تمّت على صعيد المادة استرجاعاً وترهيناً، وتمّ تحويلها وإعادة بنائها وصياغتها([17])، بما يحقّق دلالاتها في النصّ الراهن، وبما يضمن حضور النصّ الغائب في النصّ الراهن([18])، كما أنّ هذه المُتَناصات الدينية المضمّنة على شكل بنيات سردية صغرى، وعلى صعيد جزئي، تحقّق المفارقة النصّية بين بنيتين نصّيتين الأولى أصلية والثانية طارئة لتعميق التماثل بين البنيتين لغوياً وأسلوبياً ومضمونياً محقّقاً استيعاب النصّ اللاحق للنصّ السابق بموازاة عالمه([19]). وهذا ما عبّر عنه بثنائية الأصوات حيث تتولدُ هذه الثنائية من تجاور صوتين الأول متولّد عن القالب الديني العقائدي في إطار الثقافة العامّة والآخر روائي مؤدلج وخاص بالنصّ الروائي حيث يكون التوظيف التناصي في هذه الحالة بالدمج بينهما بغية تحقيق تماثل لغوي وأسلوبي يفيد من حمولة النصّ الديني اللغوية والدلالية([20]). وبغية تحقيق إحدى علاقات التناص المهمة والتي تعني أنّ الاستيعاب والامتصاص للسابق قد تحقّق في اللاحق، وأن هذا التحقّق قد حلّ في سياق جديد هو سياق النصّ الروائي الذي يفتح أمام النصوص أمكانية تأويلها بما يخدم مقصدية النصّ ومراميه، فالاستكبار ووضع الأصابع في الآذان تمّ في سياق الدعوة إلى العلم والعلمانية إلى التقدّم والنماء ومبارحة التخلّف عن ركب الحضارة وكأنّ هذه الدعوة تماثل دعوة قوم نوح إلى العدالة والفضائل والإيمان بما يحقّق مصلحة المجموعة في حياة كريمة، هذا بالإضافة إلى أنّ نشدان لغة فصيحة ذات وقع وذات تأثير هو أحمد مرامي الخطاب الروائي المعاصر المستلهم تراثه الحضاري والفكري، ومحطة مهمة من محطّات الوعي الذي لا بدّ أنّ يكون أحد مخرجات العملية الإبداعية، فالسارد وهو يرسم لنا بطولة مناضل كحسن الثاني أو حسنين يبرز لنا ما لديه من إمكانات البطولة في واقع موضوعي يريد هذا البطل تغييره وتحريضه لاستنبات حلول للخروج من مأزق الراهن بكل ضعفه وانكساراته لذلك

---

(١٧) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ١١٢.

(١٨) عبدالله إبراهيم، المتخيّل السردي: ٤١.

(١٩) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٥١.

(٢٠) مستوحى من عنف المتخيل الروائي: ٨٣.

فخطاب البطل في مختلف سياقاته خطاب الواعي المتمكّن الذي يقدّم في إطار من القدسيّة والتعالي كقربان لمستقبل يبدو نائياً، وربما من أجل تبرير عدم قدرته على ايقاف كلّ الانهيارات، ليقدّم لنا المبرّر الديني على اختفائه وعلى مدى الصعوبات التي تعترض طريقه حين يتقبّله المجتمع شبحاً يترك آثاره، ويحمل امكانية التجلّي في أي وقت وفي أي مكان.

وفي نصّ رؤيا بنيات نصّية صُغرى مضمّنة تتعالق مع القرآن الكريم ومن أمثلة هذا التعالق قول السارد: «إنّ هذا لفي الصحف الأولى»([21])، وقوله أيضاً: «وهديناه النجدين إما كافراً، وإما شكورا»([22])، وقوله في سياق آخر يقول «العزلة وما أدراك ما العزلة يطير الطائر بين منكبيك أربعين عاماً كألف سنة مما تعدّون»([23])، وقوله: «والعصر إنّ ما سوى الحياة لفي خُسر»([24]).

إنّ الدلالات الجديدة لهذه البنيات النصّية الصُغرى المتعالقة مع القرآن الكريم مستمدّة من سياقها النصّي الروائي وغير خارجة عنه وإن كانت تحتفظ بسلطتها المقروئية كونها نصوصاً دينية متعالية إضافة إلى دلالاتها الجديدة فورود ما يبشر به زيد في الصحف الأولى هو ربط لاستمرارية الدعوة من أجل العدالة ومن أجل عالم المساواة واحقاق حقوق البشرية في صورتها المتراكمة حيث ما يُدعى إليه اليوم دُعي له في الماضي وسيظلّ محتفظاً بامكانية أن يدعى إليه في المستقبل أيضاً، هي دعوة الأنبياء لما بُعثوا وهي دعوة المصلحين والقادّة في العصر الراهن، وهي إذ جاءت على شكل نبوءة فلأنّ النبوءة تحمل ايحاء المعرفة والعلم بالحدس والتنبؤ، وهي إنْ كانت كذلك تبعث على الطمانينة بإمكانية تحقّقها، وتمدّ رائيها بالعزم وبالتصميم على مواصلة الطريق رغم صعوبات السجن والاغتراب.

أمّا في قوله وهديناه النجدين، فإنّ السارد هنا يوضّح مَعْنى أن يجد الإنسان بعقله الموهوب له طريق العدالة والخير فيقتضيها، فالإنسان قادر بعقله على تميّز

---

(٢١) هاشم غرايبة، رؤيا: ٣٨: الآية القرآنية: {إنّ هذا لفي الصحف الأولى صحف إبراهيم وموسى}، سورة الأعلى، الآية: ١٨.

(٢٢) نفسه: ٣٨: الآية القرآنية: {وهديناه النجدين إما كافراً، وإما شكورا}، سورة البلد، الآية: ١٠.

(٢٣) نفسه: ٥١: الآية القرآنية: {القارعة وما أدراك ما القارعة}، سورة القارعة، الآية: ١٣.

(٢٤) نفسه: ٦٤: الآية القرآنية: {والعصر إنْ الإنسان لفي خُسر}، سورة العصر، الآية: ٦٤.

طريق الحقِّ من الغيِّ فهذا التناص يعبّر عن موقف فكري نقدي للمؤلف أيضاً والمؤلف يحاكي نماذج في الدعوة إلى الخير، بل وفي تقديم التضحيات من أجل ذلك وفي قوله «إنّ الإنسان لفي خُسر» تعبير عن منحى وجودي، يؤمن بما يحقّقُ بالحواس فقط، هذا التحقّق الذي يقوم على الحرية وامتلاك الإرادة بشكل إجْباري.

وفي نصِّ مقامات المحال([25]) بنياتٌ نصّية صُغرى متعالقة مع القرآن الكريم وُجّهت دلالتها لتنسجم مع مقاصد النص الروائي وتصير جزءاً منه وتحقّق للنص جمالية أسلوبية ولغوية تحاكي أسلوب القرآن الكريم، فالبطل يخاطب نفسه قائلاً: «وأنت انتبذت مع شرانم قليلة مكاناً قصيا»([26])، وفي سياق آخر يُخاطب البطل من منظومة موري قائلين له: «لكننا صنعناك على أعيننا»([27])، وفي السياق ذاته يخاطب البطل موري قائلاً لها: «أحقاً ما يقال من أنّك تودّين إعادة صياغتي من جديد لأصنع على عينيك كما تشائين»([28]). حيث تبدو هذه المقاطع مفيدة من دلالة النصِّ القرآني المرجع الذي كافأ الله تعالى من خلاله موسى عليه السلام بعدما ألقي في النهر بأن ألقى عليه محبة، ثم ليعدَّ لرسالته إعداداً يليق باجتيازه الاختبار الحاسم تهيئاً لصنعه برعاية الله ليكون أهلاً للرسالة وتبليغها.

إنّ الإفادة النصّية من هذا التعالق قد مكّنت الكاتب من خلال التوازي في الدلالة من اسباغ القوة والاستفراد والقدرة على العالم الغربي الذي يصْنع مؤيديه على عينيه ويعدهم لتأدية دورهم المطلوب منهم والخادم لهم لمصالحهم فهو أي الغرب فيهم حتى وإن كان خارج حلبة الصراع التقليدية. إنّ هذا الاستقراء الغربي يقابل بضعف واستخذاء الطرف الآخر في حلبة الصراع ممثلاً بالبطل السارد في نصِّ المقامات، يقول في سياق آخر مخاطباً ذاته: «حلمتُ بك طويلاً أنك تنام في السحاب تجلب الغيث لصعاليك الأعراب، وإذا بك العارض الذي فيه لهم ريح صرصر عاتيه، كلما رأيتهم صرعى كأعجاز

---

(٢٥) سليمان، الطراونة، مقامات المحال، سبق ذكره.

(٢٦) نفسه: ٥٩، وهذا المقطع النصّي يتناص مع الآية القرآنية: {فحملتهُ فانتبذت به مكاناً قصيّاً}، سورة مريم، الآية: ٢٢.

(٢٧) نفسه: ٨٠، وهذا المقطع النصي يتناص مع الآية القرآنية: {وألقيت عليك محبة مني ولتُصْنع على عيني}، سورة طه، الآية: ٣٩.

(٢٨) نفسه: ٨٠.

نخل خاوية بفعل زبانية سارة والمسيلمات»(٢٩)، فكلما كانت الريح العاتية سبباً في هلاك قوم عاد إذ سخّرها الله عليهم سَبْع ليالٍ وثمانية أيّام حُسُوماً فترى القوم فيها صرعى كأنّهم أعجاز نخلٍ خاوية(٣٠). فإنّ البطلَ يرى نفسه وأمّته بحصار سارة والمسيلمات كأعجاز نخلٍ خاوية وعَبْر علاقة محاكاة مشابهة فإنّ ما حصل في الماضي مُعدٌّ للحصول في الراهن.

وبعد فإنّ النصوصِ الروائية قيد الدراسة تضجّ بالاحالات النصّية على القرآن الكريم مما يعني أن استقصاءها يحتاجُ إلى دراسات مفردةٍ لذلك، فهذا موضوعٌ مفتوحٌ على الاستقصاء، والدراسة.

---

(٢٩) سليمان الطراونة، مقامات المحال، سبق ذكره.

(٣٠) جاء في القرآن الكريم: {وأما عاد فأُهلكُوا بريحٍ صَرْصَر عاتية، سخّرها عليهم سبع ليالٍ وثمانية أيام حُسُوماً، فترى القوم فيها صَرْعى كأنّهم أعجازُ نخلٍ خاوية}: سورة الحاقة، الآية: ٧.

الفصل الثالث

الموروث الصوفي

١- المعجم الصوفي

شكل الموروث الصوفيُ في الكتابة الأدبية المعاصرة منْهلاً، استقى من الكتاب الكثير من المعاني، ومن الألفاظ ومن الطقوس الصوفية التي وظّفت في سياق معاصر امتدت فيه حاملة ايحاءاتِه، مفيدة من عمق خطابه الفكري والانساني لإثراء التجربة السردية الروائية، إثراء تعددية أصواتها وحواريتها، بوصفه تجربة أدبية ذات تميز شكّلت إضافة مهمة للأدب العربي وخصوصاً في مجالات رمزية المفردة ودلالتها القريبة والبعيدة وامكانات تأويلها المفتوحة.

وتزخر تجربة الروائي مؤنس الرزاز وغيرها من النماذج الروائية قيد الدراسة بالمفهومات الأدبية الصوفية التي تعود في مرجعيتها للتراث الصوفي في الأدب العربي، هذا التراث الذي أفرزته جُمْلة من الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية في التاريخ العربي والإسلامي وعلى تنوع هذه الظروف فقد تساوقت مفرزة أدباً صوفياً ومتصوفه وطقوساً صوفية يستوجب جلاؤها أن ينظر في هذه الظروف السياسية والاجتماعية بما يفتح الباب أمام تماثل دلالي سيظهره التحليل.

إنّ النظر في مسوغات نشوء التصوّف في التاريخ العربي الإسلامي قد تبدو مهمة في مجال استقراء أشكال التوظيف الأدبي لهذا الموروث في التجربة الأدبية المعاصرة تماثلاً وافتراقاً، فالمسوّغ التاريخي مثلاً والمتمثل بسقوط بغداد، ٦٥٦هـ تحت أقدام المغول والذي أسقط كما يرى الدارسون فكرة المركزية الحضارية، وأفسح المجال لتأسيس كيانات أقليمية مستقلة، وما تبع ذلك من تمحور حول تأكيد ذات هذه الكيانات، واستكمال الذات المنفصلة بما لها من أعلام الولاية والأولياء، فلم تعد بغداد مستقر كبار صوفية المسلمين، وإنما صارت للولاية مراكز في مصر، واليمن، والمغرب والبلاد المشرقية([1])، يكاد يكون حاضراً حين النظر إلى واقع الوطن العربي الاسلامي بأقطاره وكياناته السياسية، حيث تحول الظروف السياسية بالدرجة الأولى

(١) يوسف زيدان، «كرامات الصوفية، نصٌ مضاد للتصوف: ٢٢٦.

دون تحقق الدعوة إلى مركزية حضارية، لتظل التباينات السياسية والنزاعات سبباً في اجهاض المشروع النهضوي العربي، وما يغذي هذه النزاعات من تصادم مع الحضارة الغربية بكل أدوات حضورها واختراقها لجسد الأمة.

من ناحية اجتماعية فإنّ إتّسام التصوّف بعد القرن السابع الهجري بالطابع الجماعي المتمثل بوجود فرق صوفية تقترب من العامة والبسطاء([2])، قد أدى إلى ظهور أنظمة وجماعات كأصحاب الحرف والطرق الصوفية على شكل هيئات مبنية على مبدأ التعاون المادي والعدل والمساواة الاجتماعية ووحدة المبادىء الاخلاقية([3]) ولم تكنْ هذه الحركات التي تشكلت جماعياً داخل لحظتها التاريخية بخارجة عن الاطار السياسي أيضاً الذي تَمثل في الدفاع عن حقوق الناس، والمطالبة بالاصلاح الاجتماعي([4]) وهي ضمن هذا الاطار تشكل طريقاً للخلاص، وللخروج من مأزق سياسي واجتماعي، قد ينسحب على الحياة المعاصرة تماثلاً ويفترق طريقاً للمعالجة، ويكون الإتيان به لنقضه كحلٍّ مضاد، ففي النصِّ الروائي «الشظايا والفسيفساء»([5]) فإنّ طالب مدرسة «التراسنطة» التبشيرية الخاصة، يلح على والده الناصري قائلاً:«خذني إلى جامع الشريعة أرغب في أن أصلي»([6]) ويكون تعليق السارد:«كيف تنتشر هذه العدوى على الرغم من كل المضادات الحيوية»([7])، إنها دعوة خلاص فردية يعاني منها الانسان كلما عصفت به الكوارث.

أما من الناحية النفسية فإنّ تدهور أحوال الأمة منذ القرن الثامن الهجري، قاد إلى الإحساس بفوضى العالم وقتامته، وأنّ الضرورة لا تحكم العالم، وإلاّ كان المسلمون بالضرورة هم أسياد العالم، ولمّا انتفت الضرورة هذه وتزعزت الحتمية التي تحكم العالم والتي تفترض العدل والحكم بالقسطاس، انفسح المجال لرؤية الواقع من نافذة الحُلم([8]) وهذا ينسحب ايضاً على رؤية الكتّاب لنافذة الحُلم نظراً لفوضى لعالم

---

(٢) يوسف زيدان، كرامات الصوفية، نصٌ مضاد للتصوف: ٢٢٥.
(٣) بندلي الجوزي، من تاريخ الحركات الفكرية في الاسلام، منشورات صلاح الدين، ط١، القدس، (د.ت):٢١٢.
(٤) يوسف زيدان، كرامات الصوفية، نصٌ مضاد للتصوف: ٢١٨.
(٥) مؤنس الرزاز، الشظايا والفسيفساء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤.
(٦) نفسه: ٨٢.
(٧) نفسه: ٨٢.
(٨) يوسف زيدان، كرامات الصوفيّة، نصٌ مضاد للتصوف: ٢٢٥.

وقتامته وسيادة الظلم، بهذا المعنى يكون الشعور التصوفي صَبْراً على ابتلاء الله([9]).

لقد استلهمت الرواية الأردنية هذا الموروث التصوفي بمختلف ايحاءاته ووظّف أدبياً لصالح تجربة سردية جديدة ذات خصوصية، تدمجها في موضوع لقاء العربي مع ذاته وهويته وجذوره، ولقاء العربي مع الغرب، هذا اللقاء الحضاري القائِم على المجابهة الحضارية، كما وتكسب التجربة الأدبية دلالات حداثية معاصرة، باستلهام روح العصر ومعطياته.

من الجدير بالذكر أنَّ النصوص الروائية الأردنية تحوي معجماً صوفياً لا يستهان به، وأنَّ هناك الكثير من المفردات والمفهومات التي هي في أصل دلالتها مفهومات صوفية، واكتسبت معاني جديدة في النصوص الروائية قيد الدراسة لعلَّ من أبرزها ما يتردد في تجربة الروائي مؤنس الرزاز، ومن أهم هذه المفهومات الصوفية ذات المعنى أو التوظيف الأدبي مفهوم: التجلي([10])، حيث يلتقي هذا المفهوم الصوفي تناصاً مع المفهوم الأدبي الموظّف في النصِّ الروائي ويفترق عنه في الدلالة؛ لكون المفهوم قد وظف في غير سياقه ذي الدلالة الأصلية، في سياق جديد ذي دلالة أدبية جديدة. والسؤال ما الدلالة الأدبية لهذا المفهوم في النصوص الروائية، فلننظر في هذا المقطع من نصِّ المتاهة، يقول السارد: «حين نهضتُ ونفضت الغبار عن ملابسي، أدركت أنّ أحداً لن يعترف بي، وسارع حسن الثاني إلى التجلي»([11]) وفي موضع آخر قال حسن الثاني «إنّه تجلى بعد الغيبة الكبرى، ليصبح بطلاً تراجيدياً، سيتجلى لكل الناس دَفْعة واحدة حين تحين الساعة، وسيسمعهم جميعاً في آن واحد صيحته فيهم»([12])، فالتجلي هنا أحد المخارج الفنية التي استخدمها المؤلف لتبرير «تجليات اختفاء وظهور حسن الثاني»، هذا بالاضافة إلى استفادة المؤلف من حمولات هذا المصطلح التصوفية بتحميلها ايحاءات معاصرة، فالتجلي وهو المصطلح الأكثر

(٩) حسن الشرقاوي، معجم الفاظ الصوفية، مؤسسة مختار للنشر، ط٢، ١٩٩٢م: ٨٠.

(١٠) التجلي في المصطلح الصوفي: ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب، حيث أن من أعظم الأماني لدى المتصوفة أن يتجلى الله لهم؛ ليعرفونه تعالى إذ أنّ بلاءهم في الستر، أما تجلي الحق تأنيساً للمريد المبتدىء بالتزكية، فيكونَ يظهوره بصور اسمائِه في الأكوان حيث أن صور الأكوان بصور أسماء الحق سبحانه ؛ اصطلاحات الصوفية:١٥٥؛ حسن الشرقاوي، معجم الفاظ الصوفية: ٧٣، ٥٦، كما ويعني التجلي انكشاف وشهود القلب كلَّ شيء في كلِّ شيء، أدونيس، الصوفية والسوريالية: ٤١.

(١١) مؤنس الرزاز، متاهة الاعراب في ناطحات السراب: ٥٣.

(١٢) نفسه: ٥٥.

وروداً في تجربة الراوئي مؤنس الرزاز، يلتقي مع المعنى التصوفي في البحث عن المعرفة وعن اليقين وعن الحقيقة، حيث يكون التجلي معرفياً «معرفة المغلق، وهذه المعرفة مَحْو للعارف في المعروف، والمحو هو الحياة وبذلك يكون التجلي أحد طرق المعرفة للمطلق تصوفياً»(١٣)، «فهي معرفة تظهر للقلوب من أنوار الغيوب»(١٤)، وهي معرفة لا يصلها الإنسان كشفاً عن الأسرار إلاّ بنضال فكري وجسدي يؤدي إلى إمحاء كل ما هو مادي حاجب(١٥) فيصبح في عداد المنكشف المرئي بعد أن تزول حجبه.

إنَّ السيّاق الصوفي بما يعنيه من معرفة تتمُّ بالتجلي، وهذه المعرفة تكون بتلقي قلب المتصوف للنور الآلهي، وتعمُّ أنوار السرِّ الآلهي «وتظهر صور الكون وتجلياته متماهية متباينة مؤتلفة مختلفة، لتخلق تجربة عالم داخل العالم، وفي هذا العالم تتعانق الأزمنة في حاضرحيٍّ»(١٦) يلتقي تناصاً مع السياق الروائي حين يكون حسن الثاني متجليًا أو حاضراً بعد الغيبة الكبرى والتي تلتقي في المفهوم التصوفي ايضاً بالخلوة التي يتبتل فيها الصوفي إلى الله تعالى، وينقطع فيها عن الغير(١٧) ولها مُدة معلومة تُسمى الأربعينية يتخلى فيها المريد ويختلي لمدة أربعين يوماً(١٨).

إنّ حسن الثاني فيْ تجليه وفي خلواته ومن خلال لحظته التاريخيّة الراهنة ونضاله الفكري والجسدي يُجسّدُ ويُؤكد كرمز من رموز النضال العربي في زمن الاندحار، والاستعمار، ولا معقولية الاحداث السياسية التي تعصف حتى بالأحلام، ويكون حُلْماً مزوداً بالكرامة التي تتبدّى كلما تراكمت الحلكة والظلمة على أرض الواقع، فلا بدَّ وأن يجنح الخيال لإيجاد حلمه بالخلاص وبالتغير، حيث يلجأ الانسان في حالة العَجزْ إلى الأحلام والمعجزات والكرامات.

أما من خلال السياق الصوفي ذاته فإنّه يعني التفرد لهذا البطل حسن الثاني الذي -لا شك- يتّصل بالمعرفة وبالقدرةِ على التحليق بها ليصبح في نضاله وتميزه حُلْماً فوق مستوى العامة والسواد الأعظم ليكرس رَمْزاً يبدو هذا التخريج معقولاً إذا ما

---

(١٣) ادونيس، الصوفيّة والسورياليه: ٤١.
(١٤) القاشاني، اصطلاحات الصوفية: ١٥٥.
(١٥) ادونيس، الصوفية والسوريالية. ٤٢.
(١٦) نفسه: ٢٣.
(١٧) القاشاني، اصطلاحات الصوفية: ١٦١.
(١٨) يوسف زيدان، كرامات الصوفية، نصٌّ مضاد للتصوف، ٢٢٤؛ حسن الشرقاوي، معجم الفاظ الصوفية: ١٣٢.

قرأنا ما وصف به شعلان أحد رفاق المناضل حسنين المتجلي بهذا الاسم وبحسن الثاني في مواضع أخرى، هذا المناضل يقول «سأتحدث باختصار عن ذكرياتي مع المناضل الكبير، صاحب الأنوار والخلوة والأسرار»(١٩) فهو مناضل معاصر صاحب تجربة نضالية حيّة، يحتم عليها واقع مصادرة الحريات والتعسف أنْ تحجب في سياق صوفي لتقدم في سياق حُلم لايتضاد مع الواقع وإنما يشكل عتبة في طريق الخلاص الموظف روائياً، يقول السارد على لسان شهرزاد: «فانظر كيف أخفاك الحُلم فيك» ثم أظهرك لك، وانظر كيف طواك الواحد عنك، ثم نشرك عليك، كأنك أصبحت راسيًا وامسيت طافياً»(٢٠)، فهو مناضل كصاحبِ السرِّ في السياق الصوفي الذي هو طالب للحق، محب له، عارف به(٢١) ومن أجل ذلك يوضع في سياق التعالي، المقرّب للتاريخ، الطاوي له ليسير رَمْزاً متعالياً ايضاً، يرتبط بالواقع في كونه واقعاً وحُلماً في آن.

إنّ الحلم في سياق المعرفة البشرية العامة توقع لأحداث فعلية قد تحدث(٢٢) وهو في المقطع الروائي السابق ذي السياق الصرفي تعبيرٌ عن رغبة وعن طموح التبشير بالبطل القادم، إنّ الحُلمْ هنا يتخذ شَكْلاً فيه نوع من معرفة فيضيّة زوّد بها هذا المناضل الملهم الذي طواه الواحد(٢٣) «والواحد اسم الذات الآلهية بهذا الاعتبار»(٢٤) في لحظات كأن فيها حجاباً يخترقه البطل كلّما توغل في تجربته مُعَايشةً وعمقاً.

ومما يجدرُ ذكره أن الخطاب الصوفيُ في التراث العربي الاسلامي قد واجه فئات قوية مثل السلطة والفقهاء والمعتزلة لأنّه كان موجهاً ضدها سياسياً وأيديولوجياً ومن زاوية مصالح فئاته وطرقه(٢٥)، هذه المواجهة قد تشكل مفصِلاً تناصياً حين يراد بخطاب الرواية العربية المعاصرة المواجهة أيضاً، وكذلك التحريض والتغير في

---

(١٩) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٩٠. والأنوار في الموروث الصوفي هي المستور من العلوم الدينية والواردات الآلهية التي تطرد الكون عن القلب، فيكشفها صاحب الأنوار من الصوفية؛ القاشاني، اصطلاحات الصوفية: ٩٢. أما الخلوة فهي من المستلزمات الروحية لتربية النفوس وهي تدعيم للتوبة، وتثبيت للإخلاص، وسَيْر في طريق الله عزَّ وجل، فيها غربة عن الناس وقرب من الله، وفي الخلوة يستطيع الانسان قياس نفسه، وتحصيل ثمار مجاهداته؛ حسن الشرقاوي، معجم الفاظ الصوفية: ١٣٢.

(٢٠) مؤنس الرزاز، متاهة الاعراب في ناطحات السراب: ٢٨٢.

(٢١) القاشاني، اصطلاحات الصوفيّة: ١٠٠.

(٢٢) أريك فروم، اللغة المنسيّة، ت حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢: ٤٢.

(٢٣) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٨٢.

(٢٤) القاشاني، اصطلاحات الصوفية: ٤٧.

(٢٥) محمد مفتاح، دينامية النص: ١٣٢.

الهادفة للأدب، فعناد الشاهد في «أحياء في البحر الميت» كان يحلم في حال الوهم واضطراب الحواس بأنّ يألف الوحش، وأن يأنسه الوحش في الصحراء، وكان يتوق لأن ينهض في عمق الرمال بمملكةٍ مليكتها سمكة قرش، ضواري الصحراء أهلاً لها وحاشية(٢٦).

إنّ حُلم عناد الشاهد يلحُّ على حالة التناقض التي يعيشها في الواقع فيجنح إلى الحلم والخيال، حيث التوق إلى واقع الانسجام مع الذات ومع الآخرين يبدو حُلماً يستبق الواقع كثيراً، ومن أجل ذلك يصوغ حلمه بعالم بديل يألف فيه الوحش، ويألفه الوحش، يروض من خلال هذا العالم الواقع الجديد المفترض، في محاولة للانتصار علي واقع مترد بمختلف المقايس.

ومن المصطلحات الصوفية التي يكْثُرُ دورانها في النماذج الروائية قيد الدراسة، مصطلحا الظاهر والباطن، يقول حسن الثاني في حكاية حياته السابعة: «لو أنكم صحبتموني، فإنكم سترون أموراً مُنْكرة في ظاهرها، وإن كانت حقاً في باطنها(٢٧) ويقول السارد في حديثه عن حسنين: «ما بالك مظلم لوجه... أيها اللغز الظاهر في باطنيتك(٢٨)»، فهذان الاقتباسان يدلان على أن ثنائية الظاهر والباطن ثنائية مطروقة كثيراً في تجربة الراوئي مؤنس الرزاز كما هي مطروقة في الميراث الصوفي وإن كانت مرجعيتها على اختلاف سياقاتها في القرآن الكريم في قوله تعالى: {هو الأول والآخر والظاهر والباطن}(٢٩) حيث يرى الدارسون أن هذه الثنائية تعني في الآية القرآنية الكريمة من سورة الحديد: أن الله سبحانه فوق المقايس والمعايير لانفراده وتنزهه عن النقدّ والنظير والمثل والشبيه(٣٠).

لقد اتخذت هذه الثنائية في الموروث الصوفي منحى معرفياً، وكما يرى الدارسون فالظاهر واضح عقلي، والباطن خفيّ قلبيّ؛ وعليه فالمطلق «الله سبحانه» بشكله الباطن مجهول، لا يعرف كسر دائم، وهو بصورته الظاهرة معروف وحاوٍ

---

(٢٦) مؤنس الرّزّاز، أحياء في البحر الميت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٣: ٧.

(٢٧) مؤنس الرّزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٠١.

(٢٨) نفسه: ١٨٨.

(٢٩) سورة الحديد، الآية: ٣.

(٣٠) القاشاني، اصطلاحات الصوفيّة: ١٢٣.

للأشياء كلّها، وفي الصوفيّة لا بدّ من الاتحاد بين الباطن والظاهر([31])، ولذلك فالوصول إلى معرفة الباطن تتمّ عن طريق القلب فهي أداة لمعرفة العلم الباطن بالإشراق والاشراق أعلى درجات المعرفة([32])، ويبدو أنّ الروائي مؤنس الرزاز، كان يحسّ هذه الثنائية وهو يحاول جاهداً إبراز لا معقولية ما يجري محاولاً ايجاد معادلها الموضوعي المتمثل بوعي الكاتب المحايث، حين يصبغ السياسي اليومي في الواقع المعيش أشبه بالغاز تحتاج إلى تخريج يعتمد على التميز بين المستوى المعرفي للعقل وللقلب وكأنّ الكاتب بهذا التميز بين المعرفتين يقدم ثقافتين بزمنين متماهيين: ثقافة معاصرة علمية عقلية غربيّة، وأخرى ميتافيزيقية جاهزة في الممارسة الشرقية العربية يؤلف كتاباً في العلمانية ومرة يجنح نحو المعرفة المتحصّلة بالحدس والإشراق والذوق كما هي في السياق الصوفي([33]) في حين أن التأليف في العلم والعلمانية يستلزم أن يُسخّر العقل منهجه الخاص في التحليل والبرهان([34]) وهنا تلتقي الثنائية ثنائية الظاهر والباطن في سياقها المعرفي.

وإذا ما علمنا أنّ إدراك الباطن في المفهومات الصوفية أمرٌ ممكنٌ ابتداءً لأنّ الفكر الصوفي يعتبر النفوس الانسانية الناضجة مَظْهراً للكمالات الإلهية، ومجلى للصفات الربانيّة([35]) فإنّ إمكانية إدراك الباطن والمخفي أمرٌ مقبول وممكن ولكنّ طريقة الإدراك هذه تحتاج إلى مجاهدات وترويضات للنفس وللجسد للوصول إلى هذه المرحلة من المعرفة، لقد تجلي هذا المعنى الصوفي المعرفي في نصّ المتاهة في كلام السيّد لرفاقه عَبْر رحلة المعرفة لادراك حكمة السيّد بتبرير ما يقترف من أفعال مُنْكرة في ظاهرها ومحّقة في باطنها إذ كيف يمكن أن يكون كلام السيّد معقولاً في ظلّ أفعاله المنكرة بتصفية رفاقه جسدياً واحداً تِلو الآخر([36]).

إن تقريب المناضل حسنين أو جسن الثاني في ظاهريته وباطنيته وإخراجه من

(٣١) أدونيس، الصوفيّة والسوريالية: ٤٤-٤٨.
(٣٢) نفسه: ٦٥.
(٣٣) نفسه: ١٤١.
(٣٤) نفسه: ١٨٨.
(٣٥) القاشاني، اصطلاحات الصوفية: ١٢٣.
(٣٦) مؤنس الرزاز، متاهة الاعراب في ناطحات السراب: ١٠١.

السياق الصوفي توظيفياً فنياً إلى السياق الروائي يكمن في إمكانية وصول المناضل هذا مرحلة المعرفة الإشراقية التي تلتقي في المفهوم الصوفي بالوصول إلى مرحلة الاشراف على الظواهر التي تقود المجاهد الصوفيّ من الدعوة إلى الكمالات المعنوية والتقديس، وتطهير السيرة(٣٧)، إلى مرحلة الإشراف على الظواهر في ثنائية الظاهر الباطن، حيث يَظْهر المجاهد بالطاعات وبالخيرات والكمالات الظاهرة ويتزين بها(٣٨)، وفي إسباغ هذه المعرفة على شخصية المناضل حسنين مستقاة من سياقها الصوفي ومدمجة في السياق الروائي ترميز لهذه الشخصية واصطفاء لها لتكون أهلاً للقيادة وللتكريم وللاحتفاء بها والالتفاف حولها.

والناظر في سياقات الظاهر والباطن نصيًّاً في الروايات المعاصرة قيد البحث، يجد أنها أيضاً معرفة قريبة مدركة محسوسة في المتناول ومعرفة أخرى مشتبهة لها شروط الرسوخ فيها، ففي نصّ رؤيا يقول السارد: «أنّه قانون الطبيعة، لا بدّ للظاهر من باطن، ولكل ظاهر سبب»(٣٩) وفي هذا ترسيخ لثنائية وتلازم الظاهر والباطن، في نصوص روائية أخرى برزت ثنائية الظاهر والباطن بمعنى الافتراق والتباين والتضاد بينهما، يصف السارد عبدالله الديناصور في مذكراته قائلاً: «أنّ ظاهرهُ نبيل وباطنه غريزي»(٤٠) وتتكلم زهرة في النصّ ذاته عن نفسها فتقول: "رائحتي ظاهرها موجٌ وباطنها عَرق"(٤١) وهذا يعني أنّ ثمة معرفة نُدْركها مرتبطة بالأسباب والنتائج، وأخرى نُحسّها قد تناقض المعرفة الأولى أو تتضاد معها، وإذ ذاك فإنّ مفتاح هذه المعرفة هو التأويل المناسب(٤٢).

وقد جاء استخدام ثنائية الظاهر والباطن في بعض النصوص الروائية بمعناها الديني بما يشبه الاقتباس حيث يوصف الحق -سبحانه- بأنه ظاهر وباطن، يقول السارد في نصّ الشظايا: «دنوت بحذر، لم أر شيئاً، لا شيء سوى ظلام مكفهر ونسمات ساخنة، وصوت متحشرج يردد وهو يتصاعد نحو الفضاء، أغثني يا ظاهر، أغثني يا

(٣٧) القاشاني، اصطلاحات الصوفية: ١٢٤.
(٣٨) نفسه: ١٢٤.
(٣٩) هاشم غرايبة، رؤيا: ٣٢.
(٤٠) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور.
(٤١) نفسه: ١٧.
(٤٢) أدونيس، الصوفية والسوريالية: ٥٠.

باطن[٤٣] وفي هذا إشارة إلى الآية القرآنية الكريمة التي تصف الله سبحانه -بأنّه الأول والآخر والظاهر والباطن[٤٤]:

ومن المعجم الصوفي الذي يترددُ كثيراً في الرواية الأردنية المعاصرة، مصطلحا الحال والمقام[٤٥] ففي نصٍّ أحياء في البحر الميت الروائي[٤٦]، يغيب عناد الشاهد، تاركاً أوراقه «أين؟ لا أدري، ففي مقام اليقظة قال: إنه سيعود إلى لبنان وفي حال الوهم واضطراب الحواس قال: إنّه سيمضي إلى الصحراء ليضلَّ بين شعابها المترامية إلى ما وراء البصر[٤٧]، ويبدو من خلال هذا المقطع أنَّ ثمة فرقاً في الدّلالة بين استخدام لفظي المقام والحال، فالمقام عبّر عن حالة وعي يعيشها عناد الشاهد مُدْركاً العودة إلى لبنان حالة واقعية موضوعية مُدْركة، أما الحال وضمن السياق الروائي أيضاً، فهي لحظة من وهم واضطراب حواس سيرى فيها عناد الشاهد ضرورة أن يمضي إلى عالم بديل، فدلالتها في النصِّ الروائي تلتقي مع الدلالة الصوفية بوصف الحال: ما يردُ على القلب من غير اكتساب كالفرح والحزن والوهم واضطراب الحواس، فالحال ما تَشْعر به النفس من غير أن تدرب، أو تصّبر، أو ترضى، أو تقنع، بمعنى أن النفس في حالة المقام، تدرب وترقى وتقترب بالصبر والمجاهدة، من هنا فإنَّ عناداً الشاهد كان مستقطباً بين كونه مناضلاً مجاهداً قطع الأشواط في سبيل ما يؤمن به وكونه مُحْبطاً يصوغ عالمه البديل في لحظة وهم واضطراب حواس، فالمقام مَسْعَى يسعى إليه ليدوم والحالُ عارضٌ يَعترى النفس دون سَعْي ومجاهدة، فالحال والمقام تحققان التوازن في النفس البشرية بين طَبع عارضٍ وطَبْعٍ ثابت يسعى إليه، وإذا ما اعتبر بعض الدارسين أنّ الحال الآتية من غير تكلف هي تصديق لقوله تعالى:

---

(٤٣) مؤنس الرزاز، الشظايا والفسيفساء: ٤٠.

(٤٤) سورة الحديد، آية: ٣ قال تعالى: {وهو الأول والآخر والظاهر والباطن}.

(٤٥) الحال في اصطلاحات الصوفيّة تعني: ما يرد على القلب بمحض الموهبة من غير تعمُّل أو اجتلاب كحزن أو خوف أو بَسْط أو قبضٍ أو شوقٍ، أو ذوق يزول بظهور صفات النفس، فإذا دام وصار ملكاً يسمى مقاماً؛ القاشاني، اصطلاحات الصوفية: ٥٧، وأمّا الأحوال فهي: المواهب الفائضة على العبد من ربّه، إما واردة عليه ميراثاً للعمل الصالح، وإما نازلة من الحقِّ امتناناً مَحْضاً، فإذا كانت إرثاً من صالح العمل، فالعَبْد في جنّة الأفعال، لأن كانت مفاضة من مقام المِنّة والاحسان، فالعبد إنما يراد له تجاوز الحدود الخلقية، والدخول في درجات القرب والترقي الحقيقي؛ حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية: ٢٦.

(٤٦) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت.

(٤٧) نفسه: ٧

{واعلموا أنّ الله يحول بين المرء وقلبه}([48])، أي: «يلقي في قلب المرء ما يحجزه عن مراده، ويغير سبحانه وتعالى عليه نيته، وحظوظ نفسه وهواها»([49])، أمكننا فَهمْ المسافة المباعدة ما بين حالة الوعي لدى عناد الشاهد في مقام اليقظة حيث المواجهة والعودة إلى لبنان، وما بين حالة الوهم واضطراب الحواس، حيث الهروب إلى عالم بديل هو عالم الوحش بَحثاً عن طمأنينةٍ تبدو صَعْبة المنال.

أما في نصٍّ «رؤيا» بوصفه نصاً يتمركز حول مفهوم الهزيمة، هزيمة الفرد في معركته مع الآخرين المصادرين لفكره وحريته يقول السارد: «ويدرك زيدٌ نٌ الهزيمة في أن يستسلم، وأنّ كلّ ما يملكه في هذه المعركة الإرادة، ارادته فقط([50])، يجيء التوظيف الفني للمصطلح الصوفي. بوعي مُسْبق مُفْقداً التعالق النصيّ تماهيه، يقول السارد: «زَيْد ولما كانت تلمع عيناه فجأه، يرتفع حاجباه، ويحدّق بحدّة في خيال مطلق لا يراه سواه، كان يسمى هذه الحالة «المرض» وكنت أسميها الحال، لقد كان عاشقاً في أعماق نفسه»([51])، وفي سياق نصي أخر يقول السارد عن زَيْد «ويأخذه الحال؛ فيما رفاق سجنه مشغولون بالشمس والليل والنهار والطعام»([52]) وفي موضع أخر يقول الساردُ أيضاً: «فقد أحسست أنّه برىء من نوبات الحال، ما حاله؟ أحالٌ من أحوال الصوفية لتخفيف غلواء الشك، أم رحلة من رحلات اليائسين المعذبين»([53]).

إنّ الناظر في هذه المقاطع النصيّة المجتزأة من نصٍّ رؤيا يلحظ أنّ السارد مُدْركُ وواعٍ لمفهوم الحال الصوفي، بالدرجة التي تسمح بتوظيفه في السياق النصيٍّ مؤدياً دلالة معاصرة مُفيدة من حمولة هذا المصطلح التراثية، ومن تعددية مَعْناها في النصوص المرجعية، فالعشق في مقام الحال الصوفي يعني: «أن المريد قد حظي بالمحبة، محبة الله للعبد وأدركته عناية الله به»([54]) فهو والحال هذه في رجاء وتقرّب وطمأنينة، فكما أن الحال تعين الصوفي، وتقرّبه من الله، وتقوى إيمانه، وتثبت

---

(٤٨) حسن الشرقاوي، معجم الفاظ الصوفية: ١١٥؛ سورة الأنفال، الآية: ٢٤.
(٤٩) نفسه: ٢٤.
(٥٠) هاشم غرايبه، رؤيا: ١٨.
(٥١) نفسه: ١٢.
(٥٢) نفسه: ٨.
(٥٣) نفسه: ٣٠.
(٥٤) سامي خرطبيل، أسطورة الحلاج، دار ابن خلدون، ط١، بيروت، ١٩٧٩: ٥٤.

حقيقته، وترسخ علمه ومعرفته، فإنّ الحال للمناضل كذلك، تدفعه إلى الصمود وتقوّي من عزيمته، وتزيده إقتناعاً وثباتاً، وتجعله أي -زيد- بطل الرؤيا في انشغال عن رفاقه، بما هو أسمى من الظواهر المحسوسة، كالشمس والليل، والنهار، والطعام، ويبدو أنّ التحليق في فضاءات الحال يمدُّ زيداً بالصفاء وبالطمأنينة فهي تعينه على الصَبْر فيما هو فيه من بلاء السجن، ليحافظ على توازنه وعلى ثباته منافحاً عن مبادئه التي من أجلها احتجب وراء القضبان، وهكذا فقد اتّسع مفهوم المصطلح التراثي ليكتسب دلالات جديدة متعلقة بالمغزى وموحية به(٥٥)، يبدو هذا واضحاً في قول السارد: «فقد أحسست أنّه بريء من نوبات الحال»(٥٦)، فكأن المصطلح الصوفي ولحظة الوعي حاضرة لتجعل التوظيف الأدبي لأي مصطلح موروث هو «أحد حيل تعويم الواقعي من وراء الستر الشفافة لملحمية الماضي، من أجل تكثيف الرؤيا، وإغناء المتخيّل السَّرْدي»(٥٧)

أما المقام فهو مصطلح يترددُ كثيراً في رواية «مقامات المحال»(٥٨)، ويتعالق نصياً مع المصطلح الصوفي في جانب الدلالة على أنّ المقامات في أصْلها المرجعي هي محطات يصل إليها السالك أثناء رحلة المجاهدات التي يخوضها وصولاً لطاعة الله واخلاصه(٥٩) فهي مكاسب يحصل عليها المريد بفعل مجاهداته، ونضاله الفكري والجسدي، وفي النصّ الروائي فهي محطات وَصل إليها البطل الغائب في رحلة مجاهدته ونضاله الفكري لاثبات ذاته الجمعية المنكرة في الراهن أمام الآخر المتفوق المتمثل بالغرب المستعمر، وهنا لا بدَّ من الإشارة إلى أنّ الافادة من امكانات التجربة الصوفيّة في الأدب العربي تتجلى في الافادة من الأسلوب الذي سلكته، وفي الحقل المعرفي الذي أسست له، أكثر مما هي افادة في المدوّنة الاعتقادية(٦٠)، بوصفها تجربة فتحت أبوابَ التأويل على مصراعيها.

إن نظرة في رواية المقامات ستكشف أنَّ ثمة علاقة أرادها الكاتب بين المقامة

(٥٥) مراد مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية: ١٤٥.

(٥٦) هاشم غرايبه، رؤيا: ٣٠.

(٥٧) عبدالله ابراهيم، المتُخيل السردي: ٤٢.

(٥٨) سليمان الطراونه، مقامات المحال، سبق ذكره.

(٥٩) حسن الشرقاوي، معجم الفاظ الصوفية: ١١٦.

(٦٠) أدونيس، الصوفية والسوريالية: ١١٦.

شكلاً من أشكال السرد الحكائي في الأدب العربي، وبين المقام الصوفي الذي يصل إليه السالك رضى ومنّة من الله وبمجاهداته، وبين مقام الأمة العربية المحال دونه، من خلال تطويع هذا المصطلح الصوفي ليخدم البناء الروائي، بحيث أن التعالق النصيُّ في هذا المصطلح شكّل نقطة تبئير استقطبت العلائق ما بين المقام الذي هو في الموروث الصوفي «بُغية السالك المريد الوصول إليه بالمجاهدة والرياضيات وتربية النفس ليدوم هذا المقام وليصير ملكاً لسالكه»(٦١)، وبين مقام الأمة العربية الذي تجاهد للوصول إليه، ولكنه ليس المقام المأمول ومن أجل ذلك يبدو مُحَالاً دونه.

وتكثر المقامات نسبة إلى المقام وتتعدّد في النصِّ الروائي والاجتزاءات التالية توضح ذلك: فاذا ابتعد حمورابي عن البطل غاضباً، فقد أحله مقام البعاد(٦٢)، وإذا ما اقترب البطل من موري كان السؤال: «أتعاني مقام الانصهار في عينيها»(٦٣) وإذا ما استدنى البطل هاجر تقول: «ليس بعد، مقام القرب لم يأتِ بعد»(٦٤) وهكذا فإنّ البطل في هذا النص الروائي ينتقل ين شتى المقامات ،مقام الوصل والفَصْل(٦٥)، مقام الاحتجاب(٦٦)، ومقام الإمكان(٦٧)، ومقام الأفول(٦٨)، ومقام الانحطام(٦٩)، ومقام الانحلال(٧٠)، ومقام الانحسار(٧١)، ومقام الجنون(٧٢).

إن نظرة في سياقات هذه المصطلحات روائياً تبيّن أنّ هذه المقامات قد وظّفت في السياق الروائي لتدل دلالة لغويّة قريبة المتناول، حيث مقام البعد مرتبطٌ بالبعد عن حمورابي، ومقام الانصهار مرتبط بالقرب من عيني موري، ومقاماً القرب والبعد مرتبطان بالقرب والبعد من هاجر، ومقام الوصل والفصل والانحطام، ترتبط باستلاب

---

(٦١) حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية: ٥٧.
(٦٢) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ٦٥.
(٦٣) نفسه: ١٩.
(٦٤) نفسه: ١٩١.
(٦٥) نفسه: ١٩١.
(٦٦) نفسه ١٩٧.
(٦٧) نفسه: ١٩٧.
(٦٨) نفسه: ٢٠٦.
(٦٩) نفسه: ٢٧٧.
(٧٠) نفسه: ٢٨٦.
(٧١) نفسه: ٣٦٩.
(٧٢) نفسه: ٣١١.

البطل ومصادرة حريته(٧٣). كما أنّ مقام الاحتجاب يرتبط باحتجاب موري وكلابها المدلله عن البطل(٧٤)، أمّا مقام الإمكان، فقد ارتبط في النصِّ الروائي بمحاولة البطل فِعْلَ شيء يقرع باب الإمكان(٧٥)، ومقام الانحلال قاد إلى انحلال موري في قعر الشلال(٧٦)، ومقام الانحسار هو المقام الذي سبق انحسار المطر عن وادي هاجر ثم إنهماره(٧٧)، ومقام الجنون أحد لحظات شعور البطل بواحديته وضَعْفه(٧٨).

والناظر في هذه الاجتزاءات النصيّة يجد أنها في دلالتها النصيّة الروائية المتعالقة في الدلالة الصوفية أقرب إلى الأحوال منها إلى المقامات، فهي أحوال تعتري البطل ما بين قُرْب وبعدٍ وعجز...الخ وتلتقي مع المفهوم التصوفي للحال الذي يعني ما يهبُ على القلب بمحض الموهبة من غير تعمل وهي حالات مشاعر إنسانية تزول بزوال مسبباتها(٧٩)، ويبدو أن الروائي قد أراد من وضعها في سياق المقامات أن يربط بين المقام التصوفي والمقام بمعنى المكانة، حيث سرعة التحول من مقام إلى آخر تعني قَهْر البطل واستلابه وعجزه مجسّداً في التاريخ وفي الراهن، محققاً المقولة النقدية التي ترى أن الكاتب حينما يقيم تعالقاً نصياً بين ما وقع (التاريخي) وما يقع (الواقعي) يحققُ دلالة الامتداد، فالتاريخ واقعٌ مضى، ولكنّ له امتداداً في الحاضر ما يزال حيّاً معاشاً يتحقّق امتداده من خلال السياسي(٨٠)، الراهن المتجسد في واقع امة تصارع الأمم، وتعاني القهر والجَهْل والنزاعات التي تؤثر في قدرة الانسان العربي وتكون على حساب ثقته بنفسه ورغبته في تحقيق واقع يضاهي ما كان عليه تاريخه وحضارته.

ويشكّل مصطلحا الرؤيا والنبوءة، قاسماً مشتركاً مهماً في الرّوايات قيد الدراسة، وهذان المفهومان على تعدّدية مرجعياتهما الدينية، وتطور دلالاتهما تاريخياً

---

(٧٣) سليمان الطراونه، مقامات الحال: ١٩٦.

(٧٤) نفسه: ١٩٧.

(٧٥) نفسه: ٢٠٦.

(٧٦) نفسه: ٣٦٩.

(٧٧) نفسه: ٣٧١.

(٧٨) نفسه: ١٩٦.

(٧٩) مستوحى من: حسن الشرقاوي، معجم الفاظ الصوفية: ٥٧.

(٨٠) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ١٦.

شديداً الحضور في النصوص الروائية، والرؤيا في المفهومات الصوفية «هي التلقي للطاعة والاخلاص، يتلقاها المريد الصادق من الحقّ تعالى أوامر ونواهي في شكل رؤى يراها المؤمن، أو عن طريق إلهامات وموارد تتوارد على القلب للقيام بعمل أو تجنب فِعْل»(٨١)، والرؤى باعتبار أن لها جانباً استدلالياً معرفياً تعني في سياق النصّ الروائي نافذة لاستشراف البدائل لواقع يحتاج إلى تغيير، ولكنها توضع في السياق المرجعي لها كي تكتسب معقولية وأهمية: يقول السارد في نصّ رؤيا: «وإنّ هذا لفي الصحف الأولى، تقول النبوءة، سيعمُّ الضياء فضاء الشجرة، ستضع يدك عن الحائط فينهمر الماء، وسيظلُّ صاع الزيت بصاع القمح عَدْلٌ»(٨٢)، فالسارد هنا يستمدُّ من نبوءته استشراف الخلاص، والعدل، والخير، وهي إذ توضع في سياق ديني «إنّ هذا لفي الصحف الأولى» فذلك من أجل إبقاء الأمل وإمكانية الحدوث قائمة، باعتبار أنّ النبوءة في المفهومات الدينية، كانت جزءاً من نظام المعرفة البشريّة السابق لمعرفة الاحساس والمعاينة المادية، ويبدو أن وعيّ السارد حين أقام تناصه مع الموروث الديني هذا كان مُشكلاً حاضراً وسابقاً، يقول: «أحاول أن أضيءَ شمعة، أحاول أن استكشف ظلاً يمشي، عليّ أن أتبين بداية الطريق إلى النبوءة أو الواقع، أحاول أن أتلمسُ ما يغريني بخسارة كلُّ شيء كي أتجدد»(٨٣) فالسارد هنا ينتقل بالنبوءة من فضائها المتعالي إلى فضاء آخر يجعْلها لصيقة بالواقع، ينطلق من حالة سيّدها القلب، والشعور والحدوس إلى حالة يمليها الواقع بشكل تناقضاته وتضاده، من هنا فالسارد في الموضع ذاته في النصّ يصيح بذاته: «حدّقي يا عين في المستقبل، اخترقي حجب الغيب، كي اتحدث بوضوح عمّا سيؤول إليه المآل»(٨٤).

إنّ دَفْع السارد لخياله الخلاق بالتحديق عَبْر حجب الغيب لقراءة المستقبل يلتقي مع الرأي القائل بأنّ التفكير بأمور ماضية أو مستقبلية، تفكير بها كما لو كانت حاضرة(٨٥)، لذلك فإنّ هذه النبوءة معززة ضمن الواقع الروائي بوعي مسبق مواز يدفع

---

(٨١) حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية: ٨٧.

(٨٢) هاشم غرايبة، رؤيا: ٤٦.

(٨٣) نفسه، رؤيا: ٥١.

(٨٤) نفسه: ٥١.

(٨٥) أريك فروم، اللغة المنسية: ٣٤.

إلى القول بما يعزز هذه الرؤيا من فعل يَجعَل الضياء يعمُّ فضاء الشجرة ويأتي بالخيرات بصواع الزيت والعدل، بالحب والفرح(٨٦)، وإنها نبوءة مفعمة بالطموح والأمل.

ومن الجدير بالذكر أن ثمّة مفهومات صوفية قد وردت في النصوص الروائية في سياقها الديني التصوفي منها مصطلح المَدَد، يقول سارد المتاهة عن حسنين: «ولد حسنين رحمه الله في رمضان، ولم يكن يرضع من ثدي أمه إبان الصيام، لأنّه طفلٌ ذو مَدَد»(٨٧) وفي نصّ« مقامات الحال فإنّ الأمّ تدعو لابنها قائلة: «ملائكة السَّماء، وأقطاب الأرض يرعوك مَدَد، مَدَد يا حبيب الله مَدَد»(٨٨) والمَدَدَ(٨٩)، في النصوص الروائية غير بعيد عن معناه الصوفي، وربما كان من المصطلحات الصوفية التي قدمت في ذات سياقها مضيفاً إلى النص الروائي صوتاً حوارياً يعدد المعنى ويتداخل معه، مفيداً من أنّ الموروث الصوفي في التراث العربي قد فتح باب التأويل بوصفه نظرة عميقة، ترمي إلى الكشف عن الجوهري في الأشياء وعن الثابت في المتغير، لاستكناه ما خفي من رموز وإشارات(٩٠) تضيف إلى الروايات إن وظّفت في سياقاتها نظرة عميقة تأملية تدفع إلى البحث عما وراء هذه المفهومات في محاولة لاستكناه معانيها المؤداة في النصوص الرواية.

---

(٨٦) هاشم غرايبه، رؤيا: ٤٦.

(٨٧) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٩٣.

(٨٨) سليمان الطراونه، مقامات الحال: ٥٦.

(٨٩) المَدَد: هو وصول كل ما يحتاج إليه المريد حتى يبقى، فإنّ الحقّ سبحانه يمده من النفس الرحماني بالوجود حتى يترجح وجوده على عدمه، يُبْدله من الغذاء والتنفس بمدد من الهواء مثلاً هو ظاهر محسوس: القاشاني، اصطلاحات الصوفية: ٤٢.

(٩٠) أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية (ابن عربي)، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط١، ١٩٩٥: ٥٣.

٢- الطقس الصوفي: الكرامات

إنّ الناظر في النصوص الروائية قيد الدراسة لا بدّ واجدٌ تفاعلاً نصياً مع الموروث الصوفي في جانبه الطقسي إضافة إلى التفاعل النصي مع المصطلح الصوفي، حتى لكأن سيرة المناضل في بعض هذه النصوص أشبه ما تكون بسيرة صوفي ذي كرامة، هذا بالإضافة إلى أن الابطال كانوا يقيمون طقوساً صوفية في بعض لحظات المعاناة التي تَدْفع بهم إلى الاستغاثة، استغاثة صوفي يطلب مِنّة الله ورضوانه والدخول تحت جُنح رحْمته، وكأنَّ لحظات التناقض والمكابدة الحياتية التي يعيشها الإنسان المعاصر تَدْفع به في لحظة إيمان وتجلٍّ صوفيّة إلى التماهي بطقس صوفي ليسجل لحظة ألمة وتجلده وتواجده طلباً للأمان وللسكينة، يقول سارد الشظايا والفسيفساء متحدثاً عن ابن الماركسي وهو ينتحبُ، ويستغيث بالله مطلقاً نداءات استغاثة تبدأ خافته في غرفة شحيحة الضوء، ثم تتصاعد، الله، الله أغثني، لا تعاملني بما يليق بي، بل مما يليق بك يا ظاهر، يا باطن(٩١)، فالمفارقة هنا أنَّ ابن الماركسي وهو العلماني المؤمن بالجدلية المادية، ينتحبُ في غرفة شحيحة الضوء، مخاطباً ربّه وعَبْر طقسٍ صوفي مُعْتبر بما يؤديه من حالة توازن وجدانية، ينْشد فيها ابن الماركسي خلاصة الشخصي بدعاء وتوجه إلى الله عميقين، إنها وكما أسماها السارد حالة استغاثة كيلا ينهار ابن الماركسي الذي يجسّد مفارقة البون الشاسع بين الفكر، وبين الواقع الفارض على الفكر أن يجد ممارسته فيه(٩٢).

ومما يَدعْم وصف سيرة المناضل بسيرة رجل صوفي ذي كرامة، ما قاله شعلان في رواية المتاهة لمّا توفي المناضل حسنين يقول: «لمّا توفي المناضل الكبير حسنين رحمه الله، حملْته إلى المقبرة، فإذا بمؤذن يؤذن لوقت من أوقات الصلاة، وإذا بالمناضل الكبير قد ثَقُل علي بغتة، فهبطت بجثمانه على الأرض، حتى فرغ المؤذن حركّته فوجدته خفيفاً كما كان»(٩٣) فكأن هذا المناضل ذو حظوة وكرامة ليشيّع عند موته بما يشيع من حكايات شعبية ترافق موت كبار المتصوفة، والتي ما زالت حيّة

---

(٩١) مؤنس الرزاز، الشظايا والفسيفساء: ٦٥.

(٩٢) عبدالله رضوان، اسئلة الرواية الأردنية: ١٤٥.

(٩٣) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٩٠.

في الوجدان الشعبي وفي الذاكرة الجمعية. حيث يبدو ثقل المتوفى من الكرامات التي تعني في الطقس الصوفي خرقاً للعادة على غير المألوف، كطيّ المكان، والمشي على الماء، ومخاطبة البهائم، وظهور الشيء في غَيْر موضعه أو وقته([94])، وغالباً ما تساق الكرامة للتحدي، ولتكون خارقة للعادة، تظهر على يد رسول أو ولي، تتعذر معارضتها من الانسان العادي([95])، وقد قال الفقهاء والمفسّرون بصحة القول: بالكرامات للأولياء بوصف «أنّ الولي مَنْ توالت طاعاته من غير تَخلّل معصية، حيث يتولى الحق -سبحانه- حِفْظه وحراسته عن كلِّ أنواع المعاصي، وبذلك يكونُ القولُ بكرامات الأولياء جائزاً»([96]).

ويبرز الطقس الصوفيُّ في النصوص قيد الدراسة في صورة التسامي والعلو عما هو مألوف، فعناد الشاهد في رواية «أحياء في البحر الميت» يذهب بعيداً في عوالم ممتدة ما بين النوم واليقظة، حيث الرؤى المدهشة، والشطح الهستيري المهلوس، فيرى ما لا ترى، ويسمع ما لا تسمع، ويمشي على البحار وهو على اليابسة، وهذا ما يثير فضول السارد ويستعصي على منطقه الجدلي([97])، فالنص الراهن هذا يبرز وعي السارد بالحالة التي يمرُّ بها عناد الشاهد في عوالم غفلته ورؤاه المُدهشة وبسببٍ مِنْ هذا الوعي فإنَّ السارد لا ينفي الحالة ولا يثبتها، بل يعتبرها مستعصية على منطقه الجدلي المادي وبالتالي فإنَّ امكانية عدم استعصائها على غيره ممن لا يتمنطقون بالجدل المادي قائمة.

ويبدو أنّ حالة عناد الشاهد في هذا النصِّ رغم اقترابها من الطقس الصوفي الموازي للكرامة أو الحاصل حينما يتشرف المريد بالكرامة حيث يرى ما لا يرى ويَسْمع ما لا يُسْمع، تُحمل على نوبة شطح وهلوسة، وكأنّ السّارد هنا يحاول ايجاد مصالحة بين حالة الرؤيا المدهشة التي قد لا تخضع المنطق التحليل الجدلي، وحالة ارتباط الانسان بواقعه وشرط حياته الموضوعي القابل للقياس، وإذا كان عناد الشاهد في ضياع دائم؛ لأنه نغمٌ خارج على حركة الواقع الروائي اليومي، وكأنّه ليس شخصاً

---

(٩٤) حسن الشرقاوي، معجم اصطلاحات الصوفية: ٢٤٠.

(٩٥) محمد مفتاح، ديناميّة النص: ١٣٦.

(٩٦) الفخر الرازي، التفسير الكبير ٢١/٨٥.

(٩٧) مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت: ٦.

فقط وإنما اتّخذ سِمة الشخص الأنموذج(٩٨)، فقد صور في المقطع الروائي السابق في عدة تجليات منها الوهم ومنها الشطح الهستري والهلوسة ومنها القدرة والتمايز.

أما في نصِّ المتاهة فإنّ الطقس الصوفي ممثلاً بالكرامات يبدو جليّاً واضحاً، يقول الساردُ: قال الطيفُ: «سيطلبون منْك كرامة أشبه بالمعجزة ليصدقوا رؤياك، قل لهم إنّك سيّد الماء في صحراء السراب هذه»(٩٩)، أما لماذا سيّدُ الماء، فالماء منه كل شيء حيّ، فهو بؤرة الرغبة في طلب تحول العجز إلى قُدْرة، وهو مطالب أن يتميز عن الناس حتى يتبعوه، وعندما يحلُّ ذيب الأول في حسن الثاني ويحلُّ في آدم الأصلي، فإنّه ينبري معلناً: «أنا الإمام الكبير، العالم العلامة، غياث النفوس، مبدأ المعارف وَخْتمها، القت الكرامات والعلوم زمامها بيدي، وملكتني ما أضاهي به كثيراً مثلي، وقل أن تكون لأحد من بَعْدي، فهي جارية وفق مُرادي، سائغة لي حالتي»(١٠٠).

أن حديث البطل السابق عن نفسه يشبه الحديث عن سيرة صوفي ذي كرامة، فالكرامات في مِثْل هذه السياقات الروائية وإنعكاساتها في اللاشعور الجمعي هي بما تؤديه من وظائف أكثر من أن نعتبرها حقائق واقعة(١٠١).

وإذا ما علمنا أنّ الكرامة في الموروث الصوفي لا تتحقّق للصوفي إلاّ بعد مروره في عِدة اختبارات هي: «الاختبار التهيئي والاختبار الحاسم وقت محاولة الانجاز وحصول التشريف بالكرامة»(١٠٢) فإنَّ ما يشبه هذه الاختبارات قد مرَّ بها آدم القحطاني في مسوّدة العلم البديل، هذا الآدم الذي كان كما يقول السّارد: «تيّاهاً كالنخيل، متواضعاً كملاك، يتقمص وجه ولي، وعيني ذئب، وعلى محياه حكمة الشيوخ وهموم الشباب»(١٠٣)، يلمُّ به طائف آمراً: «يا آدم القحطاني، اخرج برجالك من هذه البلدة الخربة، اسرج الرياح جامحة»(١٠٤)، وفي مقطع آخر فإنّ الاختبار التهيئي يأتي على صورة مجاهدة في النفس وفي الحياة يقول السارد: «عليك وعلى قومك أنْ تتشردوا

---

(٩٨) عبدالله رضوان، اسئلة الرواية الأردنية: ٤٥.

(٩٩) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٤٦.

(١٠٠) نفسه: ٢٩٩.

(١٠١) محمد مفتاح، دينامية النص: ١٤٠.

(١٠٢) نفسه: ١٤٠.

(١٠٣) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٩٩.

(١٠٤) نفسه: ٢٤٥.

في أصقاع الرمال، ومجاهل السراب، وهجير البوادي حتى تبلغوا الفردوس المنشود على الأرض، وتنمو أدغال خضراء في نفوسكم اليبوس»[105]، بمعنى أنّ الفردوس لن ينال إلا بالمكابدة والمُعاناة، ويأتي الاختبار الحاسم عندما يقول السارد: اعتلى آدم أحد أبراج القلعة وصاح في القوم[106]، وبالطبع فقد تجاوز الاختبار الحاسم بَصبْره، وقدراته البارعة على الجدل والمقارعة[107]، وفي اللحظة الحاسمة يَحصُل للبطل التشريف بالكرامة الروائية حين «تتفتح أبواب السماء بالماء وعيون الأرض تتفجر، وتنبثق الأنهار، وتدفق حتى بلغ سيلها الزبى ثم جاوز القيعان والربى، انخلعت قلوب القوم، وانخطفت وزاغت الابصار[108]، إن تشريف البطل في النص السابق بهذه الكرامة يتعالق نصيّاً مع الموروث الصوفي الذي برز في أزمّنة القهر الاجتماعي والسياسي، حيث يبدو وكأنّه يحقق الأمنيات المستحيلة عن طريق الحكايات مُبْرزاً قدرة الجماعة على الخلق المستمر وكلاهما نبع من مخزون الخيال، لذلك تجيء الكرامات تجسيداً لحلم جماعي في إبراء العلل[109] أفاد منه النصّ الروائي بعلاقة المشابهة بين ما كان عليه الحال في العصور التي انبثقت منها أحلام الخلاص بالتصوف وما هي عليه اليوم، حيث يبدو حُلم إبراء العلل تجسيداً لحلم جماعي في واقع اجتماعي وسياسي مأزوم.

وإذا ما نظرنا في ارتباط نصّ «الكرامات» بسياقة التاريخي، بأكثر مما ارتبط بالبنية العامة للتصوف ذاته[110] أمكننا استيعاب الكرامة في السياق الروائي الذي يتخير لحظات معينة وحاسمة من السياق التاريخي ليضمنها ويّحملها هموم الواقع المعاصر، هذا الواقع الذي يبدو روائيا مصادراً لحرية الانسان، قامعاً، قاهراً للانسان المطالب بعالم عادل ومسالم، وكأنّ الكرامة تجّسدُ حُلْماً يرى الواقع من نافذته، لم تجعْل المستحيل بعيداً من تناول اليد العاجزة عن تناول الأشياء في الواقع، فتتناولها

---

(١٠٥) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٤٥.
(١٠٦) نفسه: ٢٤٦
(١٠٧) نفسه: ٢٤٦.
(١٠٨) نفسه: ٢٤٨.
(١٠٩) يوسف زيدان، كرامات الصوفية، نص مضاد للتصوف: ٢٢٣.
(١١٠) نفسه: ٢٢٣.

في الخيال[١١١].

وإذا ما علمنا أن الكرامة في الميراث الصوفي غير مقرونة بدعوى النّبوة لأنّها تحد ٍيظهره الله على أيدي أوليائه بكرامة خارقة مجاوزة قدرة الأنسان، غير مجاوزة نظام الطبيعة[١١٢]، فإنّ هذا يتوازى مع الطّرح الفكري والروائي لشخصية المناضل حسنين الذي بشر به أبو التوت والجدُّ، وأشارا إلى علاماته وإلى مقدار الألم الذي سيحيق به، واعتبره الجدُّ توأمين في شخص واحد[١١٣] حيث استحضر في النصوص الدالة بصورة المخلّص المنقذ لأمته ووطنه وليس بصورة الخلاص الشخصي أو الفردي كما يطرح في الموروث الصوفي، هذا بالاضافة إلى أن اغتراب البطل عن واقعه دفعه فيما بعد إلى الجنوح نحو عوالم خاصة به تشبه عوالم الأنوار والأسرار الصوفيّة التي يُعَدها الصوفيَّ مَهبْط إلهام وكشف ويجنح نَحْوها لشعوره بالاغتراب عن عوالمه وأنّه في عالم ليس عالمه، ولكنّه اغتراب اختياري للمتصوف وإجباري لأبطال النصوص الروائية[١١٤] يجمع ما بين العالمين انثيال الرؤى على القلب في أحوال هي ما بين اليقظة والمنام[١١٥]، وبَعْد فإن التحليل يقود إلى جلاء الملاحظات التالية:

(١) بما أن المتصوفة يؤثرون الرمز والإشارة على التصريح في العبارة حرصاً على معارفهم من أن تقع في يد من لا يفهمها حقَّ الفهم، واعتقاداً منهم بأنَّ العبارة تضيق كلما اتّسعت الرؤيا، فلغتهم تخاطب القلب وليس العقل فهي بالضرورة باطنية سرّية لا يمكن فهمها بمنطق الظاهر[١١٦] فإنّ الروائي الأردني قد أفاد من ايثار المتصوفة للرمز والاشارة في سياق استخدامه الروائي للمعجم الصوفي في جانب التعبير عن واقعٍ سياسي وأيديولوجي معاصر يكون فيه التعبير عن واقع القَهر الاجتماعي والسياسي وعن أزمة الذات العربية في علاقاتها مع الآخر المتفوق ومع ذاتها المعانية لاعتبارات

---

(١١١) يوسف زيدان، «كرامات الصوفية، نصٌ مضاداً للتصوف»: ٢٢٣.

(١١٢) محمد مفتاح، ديناميّة النص: ١٤٨

(١١٣) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٥.

(١١٤) ناجي حسين جوده، المعرفة الصوفية، دار عمار، دار الجيل، ط١، عمان، بيروت، ١٤٤٢هـ-١٩٩٢: ١٤٧

(١١٥) نفسه: ١٥٦؛ مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت: ٧؛ هاشم غرايبه، رؤيا: ١٨.

(١١٦) محمد مفتاح، ديناميية النص: ١٤٨.

كثيرة منها شعور الأبطال بالاغتراب الفكري والسياسي والاغتراب الوجداني الذي يدفعهم لاستعارة معجم الصوفية للتعبير عن تجربة حميمة يعجز فيها الواقع الموضوعي عن إمداد الانسان باجابات منطقية ومعقولة لما يجري من أحداث، فثمة تواطؤ وتصفيات جسدية ضد رفاق الدرب مثلاً تصير كرامات يعجز المنطق عن وضعْها في السياق المعقول المُقْنع.

(٢) لقد أسس الفكر الصوفي الموروث العربي الاسلامي ومن استعراضنا السابق لما أسماه الدارسون بالجانب المعرفي المبني على التأمل والتأويل، لما سُمّي بالمعرفة الحدسية الذوقية التي تعتمدُ القلب وليس العقل طريقاً لادراكها والتي تطور مفهومات الرؤيا والمعرفة الاشراقية التي تعتبر محطة مهمة من محطات الفكر الإنساني والاستدلالي العقلي، حيث تبدو هذه المعرفة الذوقية الاستبطانيه معّراة من الأغطية الحسيّة، أو منزوعة الحجب بالمصطلح الصوفي وهي معرفة تندرج في مراتب تمثلها الأحوال والمقامات، فالصوفي في سلوكه ومعراجه ينتقل من مرتبة إلى أخرى، وكلما ارتفع معرفة في المراتب، ازداد الكشف وتعمقت المعرفة الصوفية الذوقية، القلبية، الكشفية(١١٧).

إنّ هذا التأسيس المعرفي في الموروث الصوفي الموظف روائياً لا بُدَّ وأن يوسع من أفق التجربة الروائية العربية الأردنية التي تؤسس لنفسها سردياً وتعاني تجربتها وتجريبيتها وتمتد في الموروث تستمدُّ منه أصالتها وتمتدُّ في الراهن تستمد منه حداثتها مفيدة من هذا الحقل المعرفي الذي سيضيف إلى محتوى الرواية خطاباً انفعالياً تأملياً، ويفيد من السمات الجمالية والأبعاد الفكرية والمعرفية للموروث الصوفي عبر التعبير عن واقع روائي بكتابة حديدة ذات ذائقة جديدة تتفكك فيها بعض من جوانب هذ الموروث، ليعاد بناؤه ولحمته في متون روائية معاصرة، يُعاد من خلالها قراءة هذا الموروث. من هنا فإن أبطال النصوص الروائية كانوا يعرفون ما لا يعرّفه العامة، ويفعلون أموراً تبدو مفكرة في ظاهرها لكنها محقة في باطنها وكانوا يتنقلون في هذه المعرفة من مقام إلى مقام ومن حال إلى حال وصولاً

---

(١١٧) أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية:٥٧.

إلى مراتب عليا من الأهلية لهذه المعرفة الخاصة(١١٨). هذا بالاضافة إلى أن بعض النصوص قد طوّعت المصطلح الصوفي ليخدم دلالة لفظية روائية يقوم المتلقي بتأسيس علاقتها الدلالية. بما تحدثه من تصور تشارك في صُنْعه عوامل نفسية واجتماعية وثقافية لا حصر لها، وأعراف أدبية واجتماعية تشترك معاً في ايجاد العلاقة الدلالية بين الكلمة ومتصورها(١١٩) وهذا ما يغلب على توظيف مصطلح المقام في نصِّ مقامات المحال في بعض جوانب دلالته اللفظية القريبة(١٢٠) هذا بالاضافة إلى احتفاظ المصطلحات الصوفية بدلالتها المرجعية كونها أدوات للمعرفة الكشفية.

(٣) لقد أفادت النصوص الروائية قيد الدراسة من نزعة التصوف نحو الخلاص بشقيه الفردي والجماعي، الذي ينشده المريد بالمجاهدات وبتجربة الذات النقية البدن والسريرة وصولاً إلى مراتب عليا رتبها المتصوفة ووضعوا أسسها بطرح مفهوم الخلاص العام أو التبشير بظهور المخلص، يبدو هذا من خلال الاحتفاء العائلي في نصِّ المتاهة بمولد حسنين واعتباره المنقذ صاحب العلامة والشامة على خدّه الأيمن، ولدته أمه ووجهها يضيء وبريق مبارك يشيع من عينيها(١٢١) ولأنّ مثل هذا التصور لغلام مبارك هو تعبير عن أحلام جماعية وفردية تبشر بالخلاص والعَدْل بحيث يعني تطويع الموروث الصوفي ليصب في تجربة روائية معاصرة لا تستنسخ الموروث بوصفه معرفة راهنة، بقدر ما تفيد منه في جانبه التراثي، مضيفة إلى التجربة الروائية الحداثية تعددية في المعنى وحوارية نصوص تغير دلالات النص وتجعلها في حركة دائمة لا تغلق بتفسير محدد أو معنى وتقف عِنده.

(٤) إنّ تجربة الصوفية لا تنتج عنها معارف ملزمة تقوم حّجة على الغير لكنها جزء من الوجدان الانساني تمثل حالة قصوى من النزوع الروحي والتأمل الديني الذي افرز تراثاً شعرياً ونثرياً تمثل في نصوص الكرامات وغير ذلك مما أثرى مسيرة الأدب

---

(١١٨) إنْ قصة السيّد مع رفاقه في نصِّ المتاهة يصلح أن يكون مثالاً على معرفة خاصة تشبه المعرفة الاشراقية التي تتأتى بعد المجاهدات والرياضات؛ مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات اسراب: ١٠١.

(١١٩) عبدالله الغذّامي، الخطيئة والتكفير: ١٢٦.

(١٢٠) انظر ص٨١ من هذه الدراسة.

(١٢١) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٥.

الانساني([122]) وأمده بتجربة حيّة تراءى فيها للانسان أنّ الحقيقة لا تجيء إلاّ بالمعايشة والمجاهدة، والمعاناة مما أوجد في اطار اللغة العربية تجربة في الكتابة، وحركة في الإبداع وسعّت حدود الشعر، واضافت اشكالاً نثرية كتابية ولغة شعرية رمزية([123]) يصح أن تكون صالحة للمحاكاة في نصوص أدبية معاصرة للإفادة من شعريتها ومن رمزيتها منتجة رؤيا جديدة للغة ولحدود التعبير بمفرداتها وتؤسس علاقات متقدمة ما بين المفردة والتصور الذهني لها، فهي تدل على ذاتها وعلى شيء مرموز إليه تقول بلقيس في لحظة التجلي التي تتكامل عند اللقاء أو الوصل: «لماذا لا ترى؟ أنا أرى رؤيا...رأيتها فهالتني وافزعتني، أرى ما يقبل من الغيب مثل زرقاء اليمامة([124])

من الواضح أن فضاء هذا المقطع هو فضاء صوفي، حيث أنّ حالة التأزم النفسي الشديد والاضطراب والتوتر تمدُّ المريد بحالة معنوية هي الاحساس بالميلاد مرة ثانية([125])، وهذا الاحساس يتولدُ في حالة اللقاء أو الوصل حين تُكشف الحجبُ للصوفي فيرى ما لا يُرى بمعنى أنّ الرؤيا هي احدى وسائل المعرفة الصوفية. من هنا فإن نقل فضاء التجربة الصوفية إلى النصِّ هو اثراء واغناء للكتابة الجديدة التي تطرح من جديد إشكالية العلاقة مع الموروث الروائي بكل أنواعه وأجناسه ويضع اطروحة الرواية الأردنية المعاصرة الفكرية والجمالية على محك النقد جنباً إلى جنب مع تجربة الرواية العربية المعاصرة.

---

(١٢٢) ناجي حسين جودة، المعرفة الصوفية: ١٧٣.

(١٢٣) أدونيس، الصوفية والسوريالية: ٢٢.

(١٢٤) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٩٠.

(١٢٥) ناجي حسين جودة، المعرفة الصوفية: ٧٣.

الفصل الرابع

الموروث الديني والتاريخي السامي

لم يكن التعالق مع النصوص الدينية الأخرى في الرواية الأردنية المعاصرة، يتمُّ بمعزل عن سياقاتها التاريخية التي ولدت فيها، ففي هذا التاريخ مُسوغات أحداثها التي ذكرت في مخطوطات تاريخية أخرى، وفي نقوش حجرية وآثار ما زالت تشهد على هذه الحوادث التي تمّت في التاريخ البعيد، واتّخذت صفة التعالي لتصبح حوادث ذات رسائل أخلاقية دينية داعية لقيم مطلقة كقيم الحقّ والعدالة والمساواة.

إنّ التعالق مع الموروث الديني لا يتمُّ بمعزل عن دراسة التعالق النصِّي الروائي مع الموروث السامي بعامّة، وذلك بسبب أنّ هذا الموروث التاريخي قد ارتبط بمرجعياته الدينية، حيث صارت هذه المرجعيات في بعض الأحيان مصدراً لهذا التاريخ، من هنا فإنّ التعالق بين النصوص الروائية والتاريخ السامي كان على المستوى الميثولوجي متفاعلاً نصّياً منحه الخطاب التاريخي الديني أكثر من قوة الشاهد، ليدخل ضمن إطار التقنيات الروائية القائمة على استدعاء السياق الميثولوجي البطولي الملحمي في إشارة لماضي الشهامة والبطولة والملحميّة(1)، لاعتبارات شتّى منها إعادة التوازن للذات العربية المأزومة المنكسرة في الراهن كما تبدو روائياً.

فالنصوص الروائية عامة «ورغم ايهامها بالتسلسل الزمني، إلاّ أنّ لها زمنها الخاص»(2) المتقاطع تماماً مع الزمن المتسلسل للحوادث التاريخية، وكأنّ الروائي ينتخب من الحوادث دون التزام بتسلسلها الزمني، ما يصح شاهداً على تفاعل ايجابي بنّاء، لا يقف فيه الكاتب عند مادته التاريخية وقوف المسترجع الحاكي في أعمال تأسّست على مادة تاريخية وحاولت إعادة كتابتها من منظور يجسّد التاريخ بوصفه مقدّساً كما نجد في الروايات التاريخية(3). من هنا فإنّ التناول التاريخي في النصوص المعاصرة، يتمُّ من زاوية أنّ بنيات النصِّ التاريخي لا تمارس سلطتها الأسلوبية

---

(1) سعيد علوش، عنف المتخيّل الروائي في أعمال أميل حبيبي: ٧٠.

(2) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٤١٥.

(3) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٨٧.

واللغوية والحكائية على النصّ الحديث، أي لا تصبح موجّهات تمارس هيمنتها عليه، بقدر ما تصبح جزءاً من بنية هذا النص التي تؤدي إلى انتاجية جديدة دلالياً وفي الأغلب فإنّ هذه الانتاجية نقدية(٤)، يحاول من خلالها الروائي أن يمسك باللحظة الجوهرية جوهر الواقع، لينقد من خلالها القمع والتجويع والقهر، والاستغلال، والاستبداد...(٥). وهنا لا بدّ من أن يحول التاريخ في النصّ الروائي بما يخدم معمار الرواية الفنّي الراهن، وهو تحويل محكوم بالوعي.

لقد كان تعالق شخصية آدم بمختلف مسمّياتها، وتجلياتها في نصّ المتاهة هو تعالق مع الموروث التاريخي السامي الذي يجد صياغة له في المرجعيات الدينية المختلفة، حيث ارتبط بقصة الخلق الأولى، وما تعني هذه القصة من ارتباطها ببدء الخليقة، والنشوء، والحضارة، فآدم في النصّ الروائي امتدّ منذ لحظة البدء الأولى، واستمر حاضراً حتى العصر الراهن، كما تجلّى بكل أبعاده في نصّ العالم البديل بمسمى آدم الحسنين، وأحياناً آدم الأصلي. حينما انتدب لمهمة بطوليّة تجلّت في قول أحد أولاده: «لقد اصطفي والدنا ليمنع كيد العثمانيين، وعسكرهم، وليردّ ظلمهم عن قومنا، القدر اختاره بطلاً عملاقاً، يهدي العقول الضّالة، ويقوّم النفوس المعوجّة، ويحرّر البلاد والعباد من كيد العثمانيين»(٦). وتنقّل آدم في النص الروائي عبر التاريخ السامي وفي العالم البديل ليكون بطلاً في صحراء السراب التي توصل بجبال المرايا والتي وصلها آدم، وعايش قصصها التي تتحدّث عن مجزرة قامت بها قبائل بدائية موغلة في التوحّش ضدّ آلهة الفراعنة. وكذلك قصص قبائل ما بين النهرين الذين لاذوا بهذه الصحراء، حيث شعروا بأنهم على وشك الانقراض(٧).

إنّ في هذا التعالق التاريخي لبطل المتاهة آدم، ما يشير إلى أنّ الروائي يريد أن يؤسّس لمفهوم خاص لتاريخ آدم، لا يكون لانصرام الزمان وانسيابه فيه خصائص نوعية بقدر ما يتركّز على بدايات، واستعادة لهذه البدايات، فهو يريد ارجاع واقع العصر الراهن إلى بداياته، وإحالته إلى ذلك التاريخ البعيد. ولمّا كانت هذه الإحالة، كهذا

(٤) عبدالله إبراهيم، المتخيل السردي: ١٧٤.
(٥) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ١١٠.
(٦) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٣٥.
(٧) نفسه: ٢٣٦.

الإرجاع من المستحيلات تاريخياً، فإنّ الإذعان لسلطة الماضي كما يرى النقّاد ليس إلاّ إزاحة لعلاقة سلطة فعلية في واقع العصر الراهن، تتمُ بصنع تاريخية نصٍ روائي يحيل إلى الماضي، ويرتبط بالواقع راسماً حدود وعي تاريخية النصّ، ويكون التعالق النصي فيه متمحوراً حول وعي هذا التحوّل(٨) الذي يشير إلى أنّ الكثير من الحقائق كانت في الماضي التاريخي، لتظلُّ مقروئيتها حاضرة، ورهينة درجة مشاركة القارئ في هذه الثقافة التي تشكّل مرجعية نصيّة(٩). والتي صيغت عبر العصور بالمجابهة الحضارية والعسكرية من عصر إلى آخر، يقول السارد: «إنّ الشرق كان دائماً مَهْد المعجزات والخوارق، واللامعقول ومـا زال»(١٠). إنّه التاريخ المَصوغ بالصراع والغزو وردّ الغزو واستحقاقات مثل هذا التاريخ الدامي، حضارياً وثقافياً تمتدُ عبر حقبه تأرجحت ما بين نصر وانكسارات، وكأنّ الامتداد التاريخي حاضر في الراهن؛ فالعربي في وطنه، مهد الحضارات والمعجزات، ثرواته مستنزفة، ومستهدف من الغرب المتقدّم غير قادر على صياغة ملامح مستقبله باستقرار، ودونما تضحيات تهدّد مستقبله، ومستقبل أجياله.

أمّا في نصٍّ رؤيا فإنّ التعالق مع التاريخ السامي قد تمثّل بانتقال نبوءة نجمة في الممالك، يقولُ الساردُ من نطق نجمة: «وتنقّلت النبوءة في الممالك، عمونيون، أدوميون، مؤابيون، ومن النبوءة ولدتُ في زمن مضى، وكان أسمي "بترا"، كنت في قلب الجبل انتظر حبيبي آية الزمان، فاضت ينابيع الفرح والرغبة، تسقي العطاش، نفض آية الزمان عثنون لحيته، قبّلني واقتحم، كان وهج اللقاء يعطي للحجارة ألقها الوردي، وكان حبيبي يعطيها الشكل، وكنت أمنحه القوة»(١١).

إنّ نجمة في هذا المقطع الروائي، تبشّر بنبوءة الحضارة التي تنقّلت في الممالك والشعوب التي سكنت هذه الديار، وكانت تعمّرها بالحضارة، وبكل أشكال استنبات الحياة، وقد تعرّضت هذه الشعوب لغزو عبراني، تقول كتب التاريخ: «وقفت سوريا الآرامية، وهي الجارة المناصرة للكنعانيين والمؤابيين، وبني عمون، وقد أمدّ ملوك دمشق الآرامية، بني عمون والمؤابيين بالمساعدات في حروبهم مع ملوك إسرائيل، ويهوذا،

---

(٨) عزيز العظمة، «النص والاسطورة والتاريخ»، ندوة مواقف، الإسلام والحداثة، دار الساقي، ط١، ١٩٩٠: ٢٦٥.

(٩) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ٢١٧.

(١٠) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٣٠٦.

(١١) هاشم غرايبة، رؤيا: ٥٤.

وكانت شرقي الأردن، قلعة المقاومة، ومركز الاتصال مع دمشق العاصمة الآرامية([12]).

إنّ هذا التاريخ بكل تجلّياته، وبكل جذوره الممتدّة فوق أرض الرؤيا والنبوءة، التي تشهد الصراع يعود مجدّداً «بقدوم المهاجرين من بحر الخزر»([13])، ويتّخذ هذا الصراع «شكل السخام وشكل الضياء وتكون التعمية، وتكون التنمية، وقتال الأهل يكون، وقبل الفعل الكينونةُ تكون، وقبل الكينونة الكون كان»([14]). فالتاريخ الطويل من الصراع من أجل الوجود هذا، كان فيه ضياءٌ ونصرٌ وكان فيه ظلمة وانكسارات، اقتتل الأهل، وكأنّ هذا هو الحال منذ ابتداء فعل الكينونة، أي فعل الحياة، وكأنّ نجمة التي تنتظر زيداً في نصٍّ رؤيا هي نجمة التي انتظرت آية الزمان، وكان اسمها بترا، والتقت فارسها، وبنيا معاً صرحاً صخرياً يخلدهم، ويعطي حياتهم معنى الاستمرارية.

إنّ مثل هذا التاريخ في لحظة التكثيف الروائية يحاكى ويؤتى به، وكأنّه حاضرٌ في لحظة الصراع الراهنة، بين العرب واسرائيل، وكأنّه وليد لحظته، وغير بعيد، يصبح الموروث التاريخي السامي في صورته الفكرية، منطلق الحاضر، على قاعدة إمكانية أن يعيد التاريخ نفسه، بصور مختلفة، فنطق نجمة هنا يحقّق التفاعل بين ماضي الأمة وحاضرها، مبرزاً الوعي المحايث للتاريخ وللراهن، وذلك «لأنّ الفن بعامّة هو وحده القادر على صيانة أحاسيس الإنسان، وأشواقه، وانقاذها من العدم، وهنا مكمن التقاء الفن بالتاريخ، وافتراقه معه في آن. فهو الأكثر قدرة على الإحساس بالزمن، والامساك باللحظة الجوهرية في التاريخ وهي معاناة الإنسان»([15]).

وتعتبر رواية مقامات المحال([16])، ورواية قربان مؤاب([17]). أبرز نصوص الدراسة الروائية في التعالق مع الموروث السامي بمختلف مرجعياته الدينية التوراتية، والمدونات التاريخية، حيث يطرح البطل في نصُّ المقامات إشكاليته الذاتية. من خلال اشكالية أمّته بعامّة، واشكاليتها الراهنة كما تناقش في سياق فكري هي اشكالية وجود

---

(١٢) إبراهيم الشريقي، اورشليم وأرض كنعان، حوار مع ملوك وأنبياء بني إسرائيل: ١٣٣.
(١٣) هاشم غرايبة، رؤيا: ٦٠.
(١٤) نفسه: ٦٠.
(١٥) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٩٤.
(١٦) سليمان الطراونة، مقامات المحال.
(١٧) يحيى العبابنة، قربان مؤاب، مؤسسة رام للتكنولوجيا، مؤتة، ط١، ١٩٩٣.

وكينونة؟([18]). ليظل السجال قائماً حتى والبطل يقوم بتسجيلٍ تاريخيٍ للأحداث، من خلال تماهيه بشخوص التاريخ الفاعلين، يبرز ذاته بطلاً لا يحمل اسماً، بل أزمة وقضية مستمرة منذ نشأة الجنس السامي، لذلك فتشكّلاته وتجلّياته، تأخذ كل الأسماء التي ما زالت حيّة في اللاشعور الجمعي الساميّ والعربي الإسلامي، بكل أبعاده التاريخية والشعبية الميثولوجية.

إنّ هذا البطل يمتدُّ ويتّسع ويغادر أفق شخصيته ليصير أنموذجاً يحاور التاريخ السامي في مجمله، البابلي، والفرعوني، والفنيقي، والأشوري، والكلداني، والفارسي، وكذلك موروث الرسالات السماوية من خلال استلهام التراث السامي العربي والإسلامي استلهاماً فاعلاً، واستلهام بنياته النصيّة، على خلفية اللقاء الحضاري مع الآخر المتفوّق، في الراهن، وكما تشكّل في علاقات تعدُّ الآن موروثاً يحاكي ويسترجع([19]) مع التركيز على محطّات بعينها في هذا التاريخ، وإن كان لا يستثني، وإنما يحشد التاريخ حشداً، فمن التاريخ المسترجع ما يقوله البطل: «لماذا تندد بي يا نبوخذ نصّر الآن؟ ألأن سارة مجسّدة في ماري سبت هاجر، ولم انتصر لها»([20]) وفي هذا المقطع الروائي فلا يخفى أن نبوخذ نصّر هو أحد الرموز التي مثّلت دوراً مهماً في التاريخ البشري، «حيث قام في سنة ٥٧٩ ق.م بتشديد الحصار على اورشليم إلى أن إستسلمت حيث سبى من بني يهوذا اعداداً غفيرة قادها إلى بابل»([21]).

إنّ الناظر في هذا المقطع الروائي يدرك ابتداءً وعي السارد بالحادثة التاريخية التي قادها نبوخذ نصّر وهي سبي بني يهوذا مسقطاً هذا السبي في الراهن على هاجر وقومها بما ترمز إليه من عرب وعروبة، فانقلبت دلالة السبي في اللحظة الراهنة. كما لم يفت البطل أن يشير إلى المحطّات المنيرة في تاريخ هذا المشرق؛ فوحدانية أخناتون في أفق النصِّ الروائي، تبدو جليّة، يقول السارد: «تتبلج أنوار المشرق على قلب أخناتون، يناديني، ارتفع مع شعاع الشمس، قبل أن يُخْني الدهر عليك»([22]). كما ويرصد

---

(١٨) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ٢٢٩.

(١٩) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ١٢.

(٢٠) نفسه: ١٦٦.

(٢١) إبراهيم الشريقي، اورشليم وأرض كنعان: ١٣٨.

(٢٢) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ١٧.

الروائي صراعات وحروباً عربية وإسلامية، كحروب الغساسنة والمناذرة والبسوس وداحس والغبراء، وحرب الفجار، وكأنَّ العرب يعيدون المحنة ويكرّرون التمزّق نفسه»(٢٣). هذا بالإضافة إلى الكثير الكثير من السياقات التاريخية التي أشار إليه النصّ وكرّرها في أكثر من موقع في الرواية.

وممّا يفيد منه النصُّ الروائي مقامات المحال في إحالاته على التاريخ السامي ما أشار إليه النقّاد حول ضرورة ايجاد التناظر الدلالي بين حكايتين أو حادثتين في التاريخ البعيد، متماثلتين في المناحي الدلالية، فضلاً عن التشابه في السرد والتاريخ وبخاصة فيما يتّصل بالوقائع التاريخية(٢٤). يقول السارد: «أخذت هاجر تلملمني لكن قورش لم يمهلها، وإنما أعاد الكرة لسارة من جديد علي»(٢٥). وفي التاريخ: «فإنّ قورش الفارسي أعاد اليهود إلى أورشليم بعد سبيهم على يديّ نبوخذ نصّر عام ٥٣٨ ق.م»(٢٦)، وكأنّ ما حدث في التاريخ على يديّ قورش يستعاد مرّة أخرى بشكل آخر وبأبطال آخرين، تنقلب الدلالة هنا، وتعاد الكرة مرة أخرى، حيث تعيد موري وهي رمز أمريكا والغرب اليهود إلى فلسطين، كما فعل قورش في التاريخ البعيد.

أمّا رواية قربان مؤاب(٢٧)، فهي رواية تتأرجح ما بين كتابة روايْة تاريخية مسترجعة، تحاكي تاريخاً مقدّساً سُجل في مرجعيات دينية كالتوراة، وبين أن تقدم نصّاً جديداً بشخصيات روائية تجسّد الفرق بين الكتابة التاريخية، والكتابة ذات البعد التاريخي، بحيث تأخذ الشخصيات أبعاداً إنسانية وعصريّة ويُخْرج من الرواية بإيحاءات تشير إلى الواقع، من خلال انتاجية جديدة، فالروائي في هذه الرواية ينتخب قصّة انتصار ملك مؤاب ميشع على مملكة إسرائيل في حدود عام ٨٣٧ ق.م، حيث أشعل «ميشا» ملك مؤاب ثورة كبرى على مملكة إسرائيل المحكومة من الملك (يهورام بن آخاب) والذي تحالف مع ملك مملكة يهوذا (يهوشافاط) لمحاربة ملك مؤاب، حيث خرج الملك آخاب من السامرة، والملك يهوشافاط من أورشليم على رأس قوة كبيرة مشتركة لمحاربة

(٢٣) أحمد الزعبي، أبعاد الصراع الحضاري في مقامات المحال، ط١، ١٩٩٥: ١٨؛ الرواية: ٥٤.

(٢٤) عبدالله إبراهيم، «السرد والموروث القديم، توظيف الموروث البابلي في القصة العربية المعاصرة»، أفكار، ع١١٣، ١٩٩٣: ٢٩.

(٢٥) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ٧٩.

(٢٦) إبراهيم الشريقي، أورشليم وأرض كنعان، حوار مع ملوك وأنبياء بني إسرائيل: ١٤٣.

(٢٧) يحيى عبابنة، قربان مؤاب، سبق ذكره.

مؤاب، وعبروا وادي عربة إلى آدوم، ومنها اتّجهوا شمالاً إلى المرتفعات الجبلية حيث دارت المعارك الدامية، وكان النصر لملك مؤاب (ميشا، ميشع) الذي نقش انتصاره على نصب رفع في بلدة ذيبان في شرقي الأردن، وتقع شمال جبل شيحان، والنصب بنقوشه بالحروف الكنعانية، يتحدث عن مرحلة تاريخية توّجت بانتصار المؤابيين(٢٨).

لقد أفادت الرواية كما يشير مؤلّفها في التقديم، من المعلومات التي نقشت على حجر ميشع، الملك المؤابي عن معاركه مع بني إسرائيل، حيث يذكر أنّه قتل سبعة آلاف في معركة واحدة، واقتاد الكثير من الأسرى(٢٩). هذا بالإضافة إلى الإفادة من المعلومات التي تقدّمها التوراة حول العلاقة بين مملكة يهوذا والسامرة، وتحالفهما الذي استثمرته الرواية بدلالات معاصرة منزاحة، يتجلّى هذا الانزياح في الدلالة في المقطع الروائي التالي الذي يجسّد حواراً دار بين «يهوشافاط» ملك أورشليم، و«عمري بين آخاب» ملك السامرة يقول يهوشافاط للملك عمري: «لقد كان الأجداد أكثر وعياً منّي ومنك حين كانت دولتهم دولة واحدة قوية ثابتة الأركان، ولذا فقد صمدت دولتهم في وجه الأعداء الكثيرين»(٣٠).

لقد اعتمد النصُّ الروائي تقنية من تقنيات التناص هي المقابسة مِن النصوص المرجعية مع الالتزام بالإطار التاريخي، والمكاني للأحداث عبر البحث عن تناظرٍ دلالي بين ما حدث في التاريخ القديم وما يحدث اليوم(٣١). وذلك باختراق الإيهام الروائي بغية الانزياح عن النصِّ الأصلي إلى دلالاتٍ جديدة، تقرّب النصّ وتربطه بالراهن، فالملك الإسرائيلي عمري «يكره المؤابيين، بل إنّه يكره كل الأردنيين»(٣٢). وعمري نفسه يحاور زوجته راحيل في أمر زواجه من حسناء مؤاب قائلاً: «هل دار في خلدك، أنني سأحبّ هذه الأردنية، معاذ الله»(٣٣). وفي مقاطع أخرى يتمُّ الايهام الروائي باستخدام الأردنيين في حوارات عدّة بدلاً من المؤابيين(٣٤)، مما يوحي بأنّ الحقيقة الأولى في النصوص المحدثة

---

(٢٨) إبراهيم الشريقي، أورشليم وأرض كنعان، حوار مع ملوك وأنبياء بني إسرائيل: ١٣٤.

(٢٩) يحيى عبابنة، قربان مؤاب، المقدمة: ر.

(٣٠) يحيى عبابنة، قربان مؤاب: ٥١.

(٣١) عبدالله إبراهيم، السرد والموروث القديم، توظيف الموروث البابلي في القصة العربية المعاصرة: ٢٩.

(٣٢) يحيى عبابنة، قربان مؤاب: ٥.

(٣٣) نفسه: ٨.

(٣٤) نفسه: ٩، ١٥، ٣٦.

هي الحقيقة الروائية، حقيقة النصّ حيث يغدو هو الحجة، وهو الوثيقة وليس العكـــس(٣٥).

لقد حاول الروائي في غير موضع من الرواية عصرنة موضوعها سواء باستخدام بنيات نصّية تتعالق مع القرآن الكريم من مثل: «لقد تولّدت الحسرة في قلب الملك يقشان، واشتعلت حتى كاد يَسْمَعُ لها تغيظاً وزفيرا»(٣٦).وكذلك في قول الأمير بلسام لأبيه عندما أراد التضحية به قرباناً: «يا ابت اصدع بما تؤمر، وستجدني إن شاء الله صابراً»(٣٧). وفي موضع آخر يمسك الملك ميشع ناصية ابنه (بلسام) «وتلّهُ للجبيـــن»(٣٨). وهذه المقاطع تتعالق مع النصوص القرآنية الكريمة التي تحدثت عن رؤيا إبراهيم الخليل عليه السلام بضرورة أن يقدّم ابنه قرباناً، فكان أن استسلم الابن لأمر الله طالباً من والده أن يصدع بما يؤمر فهو من الصابرين(٣٩). أم باستخدام مفردات ارتبط استخدامها في الموروث بمرحلة لاحقة للتوراة وللدراسات التاريخية التي تناولت التاريخ السامي كأن يقول السارد عن والد الملك عمري: «إن والده فرض الجزية على أبناء (حشبون) (وميدبا) (وديبون)»(٤٠)، وقول عمري لراحيل: «وان حبّي لك لأكبر حبٍ عرفته أرض الميعاد، آه من أرض الميعاد»(٤١). وكذلك في حوار القائد (بالاق) مع الملك ميشع، حول أرض كنعان التي اغتصبها اليهود(٤٢)، فمن الواضح أنّ هذه المفردات مفردات عصرية بالنسبة إلى النصِّ المرجع الذي اعتمد ليتعالق معه النصّ المحدث جيء بها ليحقّق النصّ تفاعله النصّي، وذلك بإقامة علاقة منتجة بين الماضي البعيد والراهن، الذي يكرّر الماضي ويعيده إلى ساحة الجدال والمجابهة. إنه يحاول تلفيظ النصّ القديم بما هو محدث وراهن ليؤكد الروائي انحيازه إلى شعبه الذي كان في زمن الرواية مؤابياً

---

(٣٥) نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، دمشق، ١٩٩٤: ٦٦.

(٣٦) تتعالق هذه البنية النصية مع الآية القرآنية الكريمة: {إذا رأتهم من مكان بعيد سمعوا لها تغيظاً وزفيرا}؛ سورة الفرقان، الآية: ١١.

(٣٧) وتتعالق هذه البنية النصية في الرواية مع الآية القرآنية الكريمة ١٠٢ من سورة الصافات؛ الرواية: ١٩٠.

(٣٨) وتتعالق هذه البنية النصية مع الآية الكريمة: {فلما أسلما وتلّه للجبين}، سورة الصافات، الآية: ١٠٣؛ الرواية ٢٠٢.

(٣٩) تتعالق هذه البنية النصّية مع الآية الكريمة ١٠١ من سورة الصافات.

(٤٠) يحيى عبابنة، قربان مؤاب: ٥.

(٤١) نفسه: ٧.

(٤٢) نفسه: ٢٦.

وهو اليوم أردني. يعتزّ به الروائي ويراه مؤهلاً من جديد لأن يخلف المؤابيين بناءً وحضارة واعماراً وانتصارات.

إنّ انحياز الروائي لرسالته الاخلاقية والقيمية التي يود إيصالها من نصٍ روائي كقربان مؤاب يتبدّى في أكثر من موضع في الرواية، يقول الساردُ على لسان راحيل زوجة الملك عمري لآدوني رسول الملك إلى ميشع: «ما عليك يا عزيزي أدوني إلاّ أن تفسد الزواج، حتى لو كان فيه المجد والرفعة لإسرائيل، أو للإله الحاقد يهوه»([43])، وكذلك في قوله: «إنّ دماء المؤابيين كلها ستكون قرباناً في سبيل منع أطماع الإسرائليين بالأميرة والماجدات المؤابيات»([44]). فانحياز الروائي في نصّه يبدو واضحاً حتى وهو ينقل حواراً يفترض أنّه دار بين الإسرائيليين أنفسهم. مما يعني أن السياق الجديد الذي هو في إطار الحادثة التاريخية. كما ترويها التوراة، أو حجر ميشع، أو الكتب والمخطوطات التاريخية قد أثقل بمفهومات وبنيات نصّية لترهينه ولاستخلاص عبرة ومواعظه عبر محاولة الروائي تجسيد البطولة المقترنة بشخوص الأبطال، وبأفعالهم، مع التركيز على بطولة الملك ميشع وقائده بالاق، كما تصوّر في مرجعيّاتها النصّيّة «فالبطولة الملحميّة غالباً ما تصوّر قصص الصراع بين الدول والأمم»([45]). حيث أنّ السرد المتتالي والمتتابع عبر حدث ينمو، وشخصيات تنمو في فضاءات احداثها. يقدّم البطل الملحميّ وأطروحته الاخلاقية القيمية التي تمثّل مفهومات، العدالة والعزّة، والنصر، والتصميم في مقابل الظلم والاعتداء الذي يمثّله الملك عمري بين آخاب وحيث تتصل القصة بمرجعياتها اتصالاً مباشراً لا ينطوي على تضليل فنّي، أو تحريف دلالي، وهذا ما عناه النقّاد المُحْدثون حينما أشاروا إلى أنّ الخلفيّة الملحميّة، والاحتشاد البطولي، وحضور القادة والأبطال باسمائِهم في النصوص الروائية دونما تفكيك في حالة التعالق مع الموروث التاريخي، يجعل الروائي منساقاً لقوة الخطاب الملحمي، واغراءاتِه ممثلة بالقداسة والبطولة وجبروت الشخصية الملحميّة، مع المحافظة على بعض ثوابت الخطاب الواقعي، المُخْترق بتدخّلٍ سافرٍ يميل إلى الرّصْد والتسجيل لربط الماضي بالحاضر([46]).

---

(٤٣) يحيى عبابنة، قربان مؤاب: ٥.

(٤٤) نفسه: ٣٦.

(٤٥) عبدالله إبراهيم، «السرد والموروث القديم»: ٢٧.

(٤٦) نفسه: ٢٨.

لقد استثمر النص الروائي المُنَاقَش هذا الكثير من معطيات الحضارة والمدنية التي سادت في ذلك العصر مِنْ مثل بناء الأسوار العظيمة في حشبون وديبون، وميدبا، وربة مؤاب، وكذلك أشير لحَفْرِ الآبار في المدن(٤٧)، إضافة إلى استثمار الروائي لفضاءات الأمكنة كالمعابد والمدن من مثل «حشبون، ميدبا، ربّة مؤاب، وبيت الربّة عشتروت»(٤٨)، وقد استثمر النصُّ كثيراً من المعلومات والمعارف الدينية المتعلقة بالمعبودات في تلك الحقبة وبثَّ الحياة فيها روائياً، فالإسرائيليون يعبدون الاله يهوه، وهم على درجة كبيرة من حبِّ الإله بَعْل(٤٩)، وكذلك تضمَّن النصُّ الروائي إشارات لصراع آباء ملوك بني إسرائيل ولهَدْم معابد الإله كموش(٥٠).

لقد وظّفت الرواية الأردنيّة المعاصرة كثيراً من المعبودات التي كانت سائدة كعبادة الإله بَعْل(٥١)، وفي أكثر من موضع(٥٢) في سياق رَصْد مثيولوجية هذا المعتقد(٥٣) حينما يذكر بصيغته الدينية في عَصْره وامتداد هذا المفهوم الديني في الموروث بدلالته على معنى مالك أو سيّد حيث أن كلمة بَعْل في أصل دلالتها تعني مالك المدينة وسيّدها، وكان لكل مدينة بَعْلها الذي هو زوج الأرض الخصبة فيها(٥٤)، لقد وَرَدَ أيضاً رَمْزاً للإنسان الشرقي في بلاد الغرب حينما يكون اللقاءُ عقيماً رغم حضور الإله بَعْل، رمْز الخصوبة وإله المطر، ومن المعبودات التي وظّفتها النصوص الروائية أيضاً عُشتروت(٥٥) أوعشتار(٥٦). وهي عشتارت أو عشتار البابلية، تمثل الخصب والتوالد، أكثر الآلهات شعبية وقدسية عند الشعوب السامية وتقرن بالإله بَعْل(٥٧)." ذكرت (عشتر وعشتار)

---

(٤٧) يحيى عبابنة، قربان مؤاب: ٢٨.

(٤٨) نفسه: ٥

(٤٩) نفسه: ٥.

(٥٠) نفسه: ١٥.

(٥١) نفسه: ١٤.

(٥٢) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ٩٢، ٢٣٥.

(٥٣) بَعْل في الأساطير الفنيقية أكبر الآلهة بعد إيل، وكان ابْناً لإيل وعدُوّاً له، ومع الأساطير الفنيقية بَعْدَ وصولهم إلى شواطيء المتوسط مهاجرين من منطقة النقب جنوبي فلسطين واسمه «بَعْل تسافون» أي: سيّد الشمال، وهو معبود كنعاني يعني السيّد، وهو إله الخصوبة، يسمى أحياناً راكب الغيوم، ويمثّل الوجه الخيّر للأمطار، مرسلاً إيّاها في مواسمها لتروي الأرض وتُخْصبها: لطفي الخوري، معجم الأساطير: ٢/١٣٦.

(٥٤) نور الدين حاطوم وآخرون، موجز تاريخ الحضارة، مطبعة الكمال، دمشق، ١٣٨٤هـ/١٩٦٥م: ١/٢٥.

(٥٥) يحيى عبابنة، قربان مؤاب: ٥.

(٥٦) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ٩٨، ٤٥٠.

(٥٧) لطفي الخوري، معجم الأساطير، ج٢: ١٢٤.

في نصوص الأشوريين والبابليين، الكنعانيين والأحباش، من الآلهة التي كانت عبادتها شائعة في منطقة واسعة، وكانت من الآلهة الكبرى قبل الميلاد"(٥٨). وقد جاءت في نصْ المقامات، في صورة التماهي بهاجر التي تُصْبح عشتار رمز الخصوبة والشروق(٥٩)، يقول السارد: «هاجر عشتار، تُرسل عليك ثيران السماء تباعاً لأنّك تقاعست عن مهرها، وفرطت بها»(٦٠). ويبدو أنَّ السارد قد ماهى بن هاجر وعشتار لإضفاءٍ مزيد من القداسة في هذه المماثلة فهو يعيد إنتاج دلالة عشتار الرمز الديني في الموروث السامي مُدْرِجاً خطابها الديني والميثولوجي في النص الراهن.

وقد وظفت النصوص الروائية، أُسطورة الفنيق التي تجّسد البعث بعد الإنتهاء، حيث يرمز إلى البدء من جديد بعد كل احتراق يقول السارد: «وفي زمن موري تشتعل صورتي بالزرقة المحرقة قبل الاقتراب، والبراق يفرُّ من البراق: والفنيق يأبى الإحتراق»(٦١)، وفي موضع آخر يقول السارد: و(الفنيق) بين يديها يحترق بالأحزان(٦٢). إنَّ احتراق الفنيق وبعثه من جديد كما تقول الأسطورة، يعني أن انتاجية التوظيف لطائر الأسطورة هنا هي في امكانية بعث هاجر بعد احتراقها من جديد خصوصاً عندما يلتحم الاحتراق بالمعراج وبالبراق الذي يعني أصالة هاجر، وصمودها فيْ وجه العتي والفناء مما يعني خلودها وانبعاثها من جديد مهما تقهقر وجودها.

ومن الأساطير التي وظّفتها النصوص الروائية قيد الدراسة متعالقة مع التاريخ السامي. ملحمة جلجامش الأسطورية «وهي ملحمة بطولة حيث أن جلجامش بصورته التامّة الكاملة، تلثاه إله، وثلثه الآخر بشر، وهو قويّ كالثور الوحشيّ، ذو بأس شديد...الخ»(٦٣). وقامت بين جلجامش وعشتار خصومة لأنه ذبح أحد ثيرانها المقدّسة وقد استطاعت عشتار، أن تسلب من جلجامش قوته، وأن تتركه ضعيفاً خائر القوى، فذهب إلى إمرأةٍ تُدْعى سابيتو التي نصحته بأن يستمتع بحياته الزوجية العائلية، وأن

---

(٥٨) نور الدين حاطوم وآخرين، موجز تاريخ الحضارة، ٢٥٠.

(٥٩) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ٩٨.

(٦٠) نفسة : ٤٥٠.

(٦١) نفسة: ٤٠، ٨٦، ٩٦.

٦٢) نفسة، ٣٨٩.

(٦٣) لطفي الخوري، معجم الأساطير، ج٢: ١٧٧.

يكون مرحاً وراضياً كل يوم وكل ليلة[64]. وبالطبع فإنّ جلجامش في هذه الأسطورة كان حكيماً، وشاهد الأعاجيب، وعرف سرّ الأشياء، جلجامش الذي لم يضاهه أحد، ولكنّه في النهاية اضطجع في اللحد»[65]. ليكون مصيره كمصير بني البشر.

لقد تعالقت الرواية الأردنية مع هذه الأسطورة الملحمية الخالدة. عندما سُئل حسن الثاني لمّا خرج من كهفه: «أأنت صاحب السؤال في أزمنة الجواب الواحد؟ .. أأنت الرجل الذي رأى ما ينبغي ألاّ يُرى»[66]. إنّ جلجامش هو الذي رأى وشاهد الأعاجيب، وعرف مكان الأسرار، ليصل إلى الحكمة العظيمة، فصَوتُه صوت الحكمة والخلود يصبح أحد أصوات النص الروائي المتعددة. عبر حواريتها مع الموروث الإنساني في أقدم صوره، فجلجامش كان باحثاً عن حالة سلم وانسجام بينه وبين البشر، وبينه وبين الحيوانات والأرض، وهذه لا تكون «إلاّ إذا عرف الحقيقة، ومارس العدل»[67]، وكانت هذه كمأساة حسن الثاني الذي رأى في زمن القمع ومصادرة الحريات ما لم يُر، كما أنهّ طالب بنضاله وكفاحه بالعدالة الاجتماعية، فتعدّدت أسئلته وكان الزمن زمن جواب القمع، والكبت السياسي والاجتماعي وهو الجواب الواحد، لذلك يتماهى خطابه الفكري في لحظة روائية بخطاب جلجامش الخالد.

أمّا رواية مقامات المحال فقد تعالقت هي الأخرى مع ملحمة جلجامش، النصّ الخالد الذي يصوّر نوازع فلسفية وأشواقاً دينية للحكمة، وللمعرفة وللعلم. في أكثر من موضع من الرواية[68]، كما تعالقت مع أبطال هذه الملحمة ومنهم انكيدو[69]. وخمبابا[70]، عبر تشرّب النصّ وامتصاصه لهذه الأسطورة، ثم إعادة انتاجها من جديد، يقول السارد: «في مجاهل غابات أوروبا، حيث ضاع جلجامش وقد سحبه من قرنيه (خمبابا) ما لي أراك لا تكاد ترفع رأسك وقد صهرت منظومة النساء منك الإحشاء؟ من قصّ قرنيك يا كبش (جلجامش) الجبان»[71]. فجلجامش الذي يتماهى به البطل الراهن في النصّ الروائي،

(٦٤) نور الدين حاطوم وآخرون، الموجز في تاريخ الحضارة: ٢٠٤.

(٦٥) لطفي الخوري، معجم الأساطير، ج٢: ١٨٣.

(٦٦) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٤٥.

(٦٧) أريك فروم، اللغة المنسيّة: ٢٢١.

(٦٨) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ٥٤، ٣١١، ٣٧٨.

(٦٩) نفسه: ١١٦، ٢٣٢.

(٧٠) نفسه: ٥٤، ٣١٤.

(٧١) نفسه: ٥٤.

وقد صار أسيرَ منظومة النساء المرموزات بالغرب يسحبه خمبابا من قرنيه، وهو العفريت حارس غابة الأرز الذي قُتل بعد عِراك مع جلجامش وأنكيدو، وقُطع رأسه[٧٢]. كما تقول الأسطورة هو هنا المنتصر بل إنه يجرُّ جلجامش من قرنيه، وهو بذلك قد وضع خمبابا في صف مصارعي جلجامش المتماهي بالبطل الغائب بطل المقامات رمز الشرق والأمة العربية منذ تاريخها السامي، وحتى القرن العشرين حيث تنقلب الموازين، وتتغيّر الأدوار، فجلجامش الذي دحر خمبابا «وقتله، واكتشف سرَّ الخلود»[٧٣]. الذي هو من أسرار الآلهة، كما تقول الأسطورة، ويتمثّل بنبات مثل الشوك، ينبت في المياه، وله شوك يحزُّ اليد كما يفعل الورد، وَجَد جلجامش هذا النبات الذي يعيدُ الشباب في عمق البحر، ولكنّه وأثناء نومه، أضاع هذا النبات عندما اختطفته حيَّة نزعت جلدها واختفت[٧٤]، فأدرك جلجامش أنّه لم يحقّق لنفسه مغنماً بالاحتفاظ بنبات الحياة وعُشْبة الخلود، كأنّه يجسّد حضارة العرب والمسلمين التي فاقت كل الحضارات قديماً، وزهت بالأمجاد والانتصارات، ولكنّها اليوم منكسرة أمام المستعمر وحضارته المهيمنة الغالبة[٧٥]، يقول السارد: «وجلجامش يقطعه ألف «خمبابا» و«خمبابا»[٧٦]. وهنا قلبت دلالة التعالق النصّي لإيصال المهمة الهادفة للأدب.

أمّا التعالق النصّي بصديق جلجامش «أنكيدو» فقد أفاد هو الآخر من أجواء الأسطورة الملحمية. يقول السارد: «رأيت (أنكيدو) صعلوكاً يعلّم المومس أسرار الحرف التي غَرُبت عنها، لكنّها أسقته ماء الموت بدلاً من ماء الحياة»[٧٧]، وفي المرجع «سار أنكيدو مع البغيِّ إلى أوروك، وتجمّع الناس حوله، وقالوا: إنّه مثيل جلجامش في القوة، وعند باب الهيكل حيث هيء الفراش للزواج الأسمى المقدّس، يخرج جلجامش ليصارع أنكيدو، ثم ليصبحا صديقين حميمين»[٧٨]. ويموت أنكيدو الأسطورة، قبل صديقه جلجامش الذي بكاه كثيراً سبعة أيّام وسبع ليالٍ، ثمّ هام على وجهه إلى أن وصل

---

(٧٢) لطفي الخوري، معجم الأساطير، ج٢: ١٧٩.

(٧٣) أحمد الزعبي، أبعاد الصراع الحضاري في مقامات الحال: ٩٤.

(٧٤) لطفي الخوري، معجم الأساطير، ج٢: ١٨٣.

(٧٥) أحمد الزعبي، أبعاد الصراع الحضاري في مقامات الحال: ٩٤.

(٧٦) سليمان الطراونة، مقامات الحال: ١١٦.

(٧٧) نفسه: ١١٦.

(٧٨) لطفي الخوري، معجم الأساطير، ج٢: ١٧٨.

ساحة الآلهة...(٧٩). فأنكيدو النصّ الروائي يعلم المومس الغربية أسرار الحرف، أسرار الحضارة التي لا تعرفها، لكنّه طعن من مأمنه، فأسقته ماء الموت بدلاً من ماء الحياة. فكما تفوق الغَرْبُ اليومَ على جلجامش مزموزاً، فإنّهم يتّفوقون على صديقه أنكيدو أيضاً.

إنّ توظيف ملحمة جلجامش في النصوص الروائية، سواء أكان بالتماثل في الدلالة كما في نص المتاهة حيث يشعر حسن الثاني أنّه مثل جلجامش عرف من الأسرار ما لم يعرف، ودفع ثمن استباقه الحياة بالمعرفة، مطاردة وتضحيات، أم كان ذلك بقلب الدلالة كما في نصّ المقامات حيث يغدو جلجامش وأنكيدو أسيرا التفوّق الغربي بكل أشكال هيمنته ما يعني وَعْياً جديداً يضاف إلى محصّلة الوعي المعرفي بشكل وماهية الصراع الحضاري الراهن، بشكل تغدو الكتابة الروائية «فيه ممارسة معرفية مُقترنة بالوعي، ذات خطاب معرفي وتأمّلي»(٨٠).

وتعالقت الرواية الأردنية المعاصرة مع المرجعيّات الدينيّة باحتساب أنّ هذه المرجعيّات تمتدُ بصفتها المتعالية في الراهن، لتساهم بشكل أو بآخر في صوغ ملامحه بالمجابهة الحضارية والثقافية، هذه المجابهة الذي كان الصراع على مرّ العصور أحد أبرز معالمها، وللإفادة من حمولاتها التاريخية، وامكاناتها السرديّة، بصفتها مرجعيات ولدت في التاريخ، ثم تعالت على الزمان والمكان لتظلّ ممتدّة، وذات أثر تشكل متفاعلاً نصّياً فكرياً، يمارس حضوره في النصوص الأدبية.

إنّ من أهم هذه المرجعيّات الدينيّة الكبرى التي شكلت أنموذجاً يصلح للمحاكاة والاسترجاع من زوايا نظر متعدّدة، العهد القديم (التوراة)، حيث تعالق نص المتاهة مع نشيد الأنشاد مفيداً من أدبية وشاعرية هذا النشيد، وتعالقت النصوص الأخرى مفيدة من الجانب التاريخي ذي الأثر الممتدّ في الراهن، من خلال الصراع الدائر بين العرب والمسلمين وإسرائيل، مسترجعة أي هذه النصوص، الصراع ذاته في بداياته الممتدّة في عمق التاريخ، وذلك بغية الإمساك باللحظة التاريخية الجوهريّة التي كانت في الماضي وتحتمل إمكانية الحدوث بشكل آخر في الراهن، بوصف أنّ الماضي غير منقطع عن

---

(٧٩) المرجع نفسه: ١٨١.

(٨٠) عبدالله إبراهيم، المتخيّل السردي: ٥٩.

الراهن، ما دام متعالياً نصياً يُحْتمل التفاعل معه في كل عصر.

لقد قدّمت بلقيس المتاهة خطابها في النصّ الروائي([٨١]) متعالقاً مع نشيد الأنشاد الذي لسليمان، والنموذج التالي يوضّح هذا التعالق:

النص التوراتي (نشيد الأنشاد) ([٨٢])	النصّ الروائي (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) ([٨٣])
١- ليقبلني بقبلات فمه، لأنّ حبك أطيب من الخمر.	١- وقبلني بقبلات فمه الأطيب من الخمر.
٢- لرائحة أدهانك الطيبة، اسمك دهن مهراق، لذلك أحبتك العذارى.	٢- هذا الوحشي الذي تحبه العذارى.
٣- ما أجمل خديك بسمُوط، وعنقك بقلائد، نصنع لك سلاسل من ذهب.	٣- على عنقك قلائد وسلاسل من ذهب.
٤- حبيبي لي، بين ثديّ يبيت، طاقة حبيبي لي في كروم عين جدي.	٤- وبتَّ بين ثديَّ، ونمتَ بين الكروم في خيمة الشهوة.
٥- شماله تحت رأسي، ويمينه تعانقني.	٥- شماله تحت رأسي، ويمينه تعانقني.
٦- أحلفكن يا بنات أورشليم، بالظباء وبأيائل الحقول، ألا تيقظن ولا تنبهنّ الحبيب حتى يشاء.	٦- والظباء والأيائل، تخترق حقولي، وتحمل رائحته، وتحمل رأس عبدالخالق محجوب.
٧- أنا لحبيبي، وحبيبي لي، الراعي بين السوسن.	٧- ولكنّي أحبّه حبي للراعي بين السوسن.

هذا النموذج المقارن، يوضّح التعالق النصيّ مع نشيد الأنشاد، والذي ضمّنه الكاتب بنية نصيّة متنافرة، ومتضادّة بقوله: «والظباء والأيائل تخترق حقولي، وتحمل رائحته، وتحمل رأس عبدالخالق محجوب»([٨٤]). حيث يظلُّ النصُّ المؤسّس» (نشيد الأنشاد) متعالياً رغم تشتيت التناص، باقحام رأس عبدالخالف محجوب. إنّ هذا الاقحام لهذه البنية النصيّة في هذا التعالق النصيِّ يطرح سؤال كيفية المعالجة للتاريخ روائياً فهل يستعاد التاريخ؟ وهذا غير ممكن ابتداءً، أم إنَّ ما يحدث، هو استعادة للتاريخ، عن طريق الاستدعاء والإشارة إليه([٨٥])، ما يحدث هنا كان بالأمس حادثاً، عبر إشارة تنبي بإمكانيّة حدوث الشيء كما حدث بالأمس، يبدو هذا واضحاً في حوار حسن

(٨١) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٨٧.
(٨٢) الكتاب المقدّس، العهد القديم، نشيد الأنشاد، الاصحاح الأول: ٩٨٥.
(٨٣) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٨٧.
(٨٤) نفسه: ١٧٨.
(٨٥) محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد، فن السرد العربي الحديث: ٨٤.

الثاني لبلقيس، يقول لها: «لماذا أظلم وجهك؟ نحن لم نتواطأ ضد الحسين ولم نكن في كربلاء، لم نسحل الشفيع، لم نشنق عبدالخالق محجوب»(٨٦).

يبدو واضحاً في المقطع الروائي هذا، أنّ الروائي يضمن أطروحته النصيّة إدانة للقمع، والتصفيات الجسديّة والاغتيال السياسي، منذ محنة الحسين بن علي في كربلاء، إلى تصفيات الشخصيات الوطنية السياسية كالشفيع وعبدالخالق محجوب، وهاتان الشخصيتان أنموذج التصفيات الجسدية للسياسيين المعارضين فكرياً وسياسياً والمناضلين في سبيل أفكارهم ومبادئهم عبر تكثيف السرد، وانتقاء المفردات: «نتواطأ»، «نسْحل» التي لها دلالتها التعبيرية المكثفة عن لحظة التصفية أو القتل، «فالطريق أمام الروائي مائل، غير مباشر يتعايش مع المعلن ليهدمه»(٨٧) رفضاً وإدانة ورغبة في تغيره ليكون أكثر عدالة وحرية.

ويظلُّ السارد منقّلاً نصّه المتناص مع نشيد الأنشاد من التاريخ إلى حيّز الواقع المسرود حيث: «جاءت بلقيس ورحنا نشرب، قالت: «لا أذكر اليوم مناسبة، قلت نخترعها، عيد ميلاد الشركات المتعدّدة الجنسية، مناسبة الثورة التكنو-الكترونية، نخب بطولة صايل الشهوان العجرمي، صحة الفئران التي قرضت سدَّ مأربْ، في صحة جلجامش، وحمورابي، وعبدالله السلال، والقات»(٨٨).

إنّ احتفال حسن الثاني وبلقيس بكل هذه المناسبات، هو احتفال بالوعي بالتاريخ، في محطاته الجوهرية حتى لا يغيّب هذا الوعي، ولا يهمّش، بل إنّ اللحظات المستحضرة هي الأكثر مأساوية، وانكساراً في تاريخ الفكر العربي والإسلامي، ورغم السياقات الجاهزة، والمادة التاريخية الجاهزة، والبطولات الجاهزة. فثمّة سياق روائي خاص، يفصّل ويشوّش، من خلال ربط المعاصر بالماضي المختزن في الذاكرة الجمعية. كما أنّ استحضار شخصيات تاريخية وأسطورية: جلجامش، حمورابي، عبدالخالق محجوب... بكل أدوارها في التاريخ، يجعلها حاضرة، بشخصها، وحاضرة بالوعي بها. موجدة علاقاتها «وهي في الروايات علاقات معنى ورمز»(٨٩)، فإذا ما استحضرت

---

(٨٦) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٨٠.

(٨٧) محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد، فن السرد العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣: ٨٤.

(٨٨) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٨٠.

(٨٩) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٣٠٦.

الشخصية استحضرت معها معانيها ورمزيتها، ودلالتها، في آن، وفي المحصّلة فإنّ هذا التناص مع نشيد الأنشاد. يتموضعُ ضمن ما أسماه النقّاد بالتعالق النصيّ الكشفي، حيث تكمن بقايا الخبرة، والتجربة الأولى للأسلاف ينكشف للفنّان من خلاله، مضمون اللاشعور الجمعي الذي يسقطه في صورة رموز([٩٠]). وتستمدُّ الكتابة وجودها من هذا اللاشعور الجمعي، مسقطة رموزها التي تحفِل بالطقس الجنسي، الذي كان وما يزال رمزاً، لقهر الفناء واستمرارية الحياة.

ويتعالق نصُّ رؤيا([٩١]). مع نشيد الأنشاد أيضاً، مستلهماً هذا النصّ التوراتي، ومستلهماً الموروث الديني الدُرْزي في ذات المقاطع الروائية، يقول السارد على لسان نجمة: «نظرت حبيبي بين التسابيح السبعة فما وجدته استحلفكن بصاحب السرِّ يا بنات العشق الأبديّ، هلاّ رأيتنّ الحبيب، استحلفكنّ بالمعلّ العزيز القائم، يا نساء الحاكم بأمر الله ألاّ تغنين لرب الجنود، فالغناء لا يطيب إلا حين يصلُ الحبيب إلى الحبيب»([٩٢]).

فهذا المقطع الروائي، متعالق مع نشيد الأنشاد مُفيداً من حمولته الأدبية والشعرية التي تخدم السياق الروائي وتضيف إلى أدبيته النصيّة دلالات ليست في ذات السياق الموروث، وإنّما تكتسب معانٍ اصطلاحية، تتّفق والسياق الروائي، وانتاجيته الجديدة، فمن نشيد الأنشاد: «أحلفكنّ يا بنات أورشليم بالظباء، وبأيائل الحقول. ألا يتقظن، ولا تنبّهن الحبيب حتى يشاء»([٩٣]). حيث حوّلت بنية التناص، هنا لتخدم اطروحة النصّ الروائية الراهنة، فالغناء لرب الجنود وهو إله الحرب لا يطيب لأنّ فيه بُعدَ حبيب عن الحبيب.

إنّ الطلبَ من نساء الحاكم بأمر الله بعدم الغناء لرب الجنود، مفسرٌ في مقطع روائي آخر حين يقول السارد: «أعرف، أعرف، ستقولون بأنّ الأعورمات، وأنّ شارون ليس رباً للجنود، أمّا أنا فقد علمتني كتب الحكمة، أنّ أعور الدجّال، لا يموت، ولا يبعث ولكنه يتجدّد»([٩٤]). فربُّ الجنود هنا معاصر وفيه إشارة إلى عصرنة الحدث أو عصرنة

---

(٩٠) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: ٢٢٠.
(٩١) هاشم غرايبة، رؤيا : ٤٩.
(٩٢) نفسه: ٤٩.
(٩٣) العهد القديم: ٩٨٥.
(٩٤) هاشم غرايبة، رؤيا: ٤٩.

النصّ الديني، بما يشير إلى إحتلال واعتداء إسرائيل الراهن. حيث حوّلت دلالة التناص هنا لتحمل بعداً سياسيّاً رافضاً لدور ربّ الجنود في استمرارية إشعال الحروب، كما ويتعالق هذا المقطع الروائي، مع الموروث الديني الدرزي في نصٍّ روحانيٍ شفيف حيث نظرت نجمة حبيبها بين التسابيح السبعة وهي من صُلب تعاليم الدروز الدينية والمتعلقة بالتوحيد، وصدق اللسان...»(٩٥)، كما أن نجمة تستحلف بنات العشق الأبدي بالمعلّ العزيز القائم، وهي مقامات تجلّي الواحد الأحد في الموروث الدرزي الذي لا سبيل إلى إدراك لاهوته، حيث يتجلّى في ظهورات أو مقامات أو أدوار(٩٦). وأمّا في قوله: نساء الحاكم بأمر الله ففيه إشارة إلى الحاكم بأمرٍ الله الفاطمي الذي اعتقد في العقد الأول من القرن الخامس الهجري بأنّه الإمام المهدي المنتظر، وكان كما تقول كتب التاريخ، شديد التمسّك بأخلاقية صارمة، ومعطاءً، عمَّ جوده الدنيا والناس، وكان يدعو إلى كشف عقيدة الدروز بلا خوف ولا تستر(٩٧).

إنّ اللحظة التاريخية المرصودة في مخاطبة نساء الحاكم بأمرٍ الله، تتمثّل بألاّ يغنّين لربّ الجنود، الذي هو إله الحرب في العهد القديم، وكأنّه ما زال في الراهن باعثاً عليها. وتقف نساء الحاكم بأمر الله في الموقع المضادّ. وفي هذا إحالة نصيّة لايجاد أبعادٍ للقوالب العقائدية الدينية، التي تغلّف الوقائع والمواقع، وهذا ما أشار إليه النقّاد في نصوص روائية أخرى حيث يتوخّى الروائي توليد ثنائية صوتين، أحدهما عام وديني، وآخر خاص ووطني أيديولوجياً، يجد في راهن الصراع أبعاده المباشرة ذات التأثير، عبر تدخّل السارد الذي يصوغ الموقف، بوعي كامل المعرفة(٩٨).

ويقيم الروائي تناصاً آخر مع الموروث الدرزي، مشيراً إلى الكتب المقدّسة التي

---

(٩٥) التسابيح السبعة هي: ما توصي به كتب الدروز من القرار بتوحيد الباري تعالى، صدق اللسان، حفظ الاخوان، التبرؤ من المعتقدات التي تنافي التوحيد، والإعتقاد بأنّ مذهب التوحيد كان في كل عصر وزمان، والسادسة الرضى بفعل الله، والسابعة التسليم لأمره: نجلاء أبو عز الدين، الدروز في التاريخ، دار العلم للملايين، ط٣، لبنان، ١٩٩٠: ١٤١.

(٩٦) في المعتقد الدرزي إنّ الواحد الذي لا تدرك ألوهيته، يتجلّى في أدوار، أولها دور العلي الأعلى، وهي سبعة وسبعون دوراً يبلغ مجموع سنيّها ٣٤٣ مليون سنة، حتى ظهور البار، ويكون الحاكم آخر مقام للتجلّي، وكان قبله العزيز والقائم، وهي مقامات ربانيّة أيضاً، وهي ليست تجسيداً، أو حلول الآله في البشر، بل تجلّيات وظهورات، مثل انعكاس الصورة في المرآة: نجلاء أبو عزالدين، الدروز في التاريخ: ١٤١.

(٩٧) نفسه: ١٣٠.

(٩٨) سعيد علوش، عنف المتخيّل الروائي في أعمال أميل حبيبي: ٨٥.

تشرح العقيدة الدرزيّة وتمجّد شيوخ عقلها، مفيداً من الموروث الدرزي، الذي يقول بتمشخص العقل في صورة إنسان، لما يظهر التجلّي في مقام الحاكم، فينقسم المجتمعُ إلى عقّال وجهّال تبعاً لسلوكهم، وبموجب المقاييس الخاصة بهم(٩٩). وكلمة عقال التي تُضْفى على النخبة الروحية تعكس اجلال الدروز للعقل الكلي أول المخلوقات، حيث يتميز العقال بتقواهم، وحياتهم القائمة على الفضيلة، وبالوقار والسكينة، فهم حفظة العقيدة(١٠٠). يقول زيد: «نجمة، لم تولد مثل ثمرة نضجت في جمجمتي، ولم تتبدَّ لي في حلم ليلة صيف، لقد كانت هناك تخبيء سرها بين كتب الحكمة السبعة»(١٠١) في جذع الشجرة الفاضلة(١٠٢). في هذا المقطع إشارة إلى امتداد نجمة في الواقع وفي التاريخ وإلى ارتباطها بهذا التاريخ باعتبارها الأمل المضيء كالنجم، يتمترس زيد خلف هذا الأمل صامداً. معانداً، مضحّياً، متحمّلاً سنوات السجن. وهي ضمن هذا المقام تمثّل السرَّ الصوفيّ، أو الديني، وتشير إلى امتداد نجمة في الموروث الديني الذي كان عصياً على الكشف، بسبب أنّ هذا الفكر الديني قد مرّ في مراحل تاريخيّة استوجبت أن يخفى وأن يتعامل معه بسريّة، وفي مجالات دينية خاصة.

إنّ زيداً يوازي في الدلالة بين ما تعنيه نجمة له من امتداد روحي يستوجب الاخفاء وبين ما تعنيه كتب الحكمة السبعة التي لا تُكْشَفُ إلا لمن وصل حداً من التعقّل والعلم، من أجل صون الحكمة عن غير أهلها(١٠٣) عبر سرد نصيٍّ تتداخل فيه مرايا الماضي بالحاضر، منعكسة بعضها على بعض تبدو وقائع الحاضر مشابهة لوقائع الماضي، ولتُجْمَع جميعاً في مرآة ذهن الروائي وروحه عندما يناجي نفسه مستدعياً رموزاً وموروثاً دينياً يجعل الأمور أكثر وضوحاً، وأكثر عمقاً وله العديد من المعاني والمغازي(١٠٤).

أمّا نصُّ مقامات المحال(١٠٥) فقد تعالق والتوراة في القصة الدينية التي تحكي قصة

---

(٩٩) نجلاء أبو عزّ الدين، الدروز في التاريخ: ١٤٥.

(١٠٠) نجلاء أبو عزّ الدين، الدروز في التاريخ: ٣٠٥.

(١٠١) كتب الحكمة السبعة. هي كتب الدروز الدينية، وتدعى الحكمة الشريفة، وهي رسائل يبلغ تعدادها مائة واحدى عشرة رسالة مجموعة في ستة كتب، مليئة بالتصوّف والتأمّلات الصوفيّة، نجلاء أبو عزّ الدين، الدروز في التاريخ: ١٢٧.

(١٠٢) هاشم غرايبة، رؤيا: ٤٥.

(١٠٣) نجلاء أبو عزّ الدين، الدروز في التاريخ: ١٥١.

(١٠٤) محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد، فن السرد العربي الحديث: ٨٥.

(١٠٥) سليمان الطراونة، مقامات المحال. سبق ذكره.

هاجر وسارة، فممّا جاء في النصِّ التوراتي: «ورأت سارة ابن هاجر المصرية، الذي ولدته لإبراهيم يمزح، فقالت لإبراهيم: اطرد هذه الجارية وابنها، لأنَّ ابن هذه الجارية لا يرث مع ابني اسحق، فبكر إبراهيمُ صباحاً، وأخذ خبزاً وقربة ماء واعطاهما لهاجر، واضعاً اياهما على كتفيها والولد وصرفها»(١٠٦). فعلى دلالة هذا النصّ التوراتي أقام الروائي متخيله السردي وذلك بالتوازي السردي كما يتجسّد في سياقات روائية أخرى بين قصة هاجر وسارة في التاريخ، وقصة هاجر وسارة في الحاضر، فكانت القصّتان متوازيتين، ولكنهما متداخلتان، متماهيتان في بعضها بعضاً على مستوى الدلالة(١٠٧). فهاجر أم العرب(١٠٨) في صدام مع سارة التي تحاول تهجير هاجر أم العرب من كل مكان. «وتهجير سارة لهاجر هو وجع الرواية، الذي يسكن في جذور أسنان الحروف»(١٠٩). فالتهجير القسري المعاصر ممثّلاً بما حلَّ بفلسطين، هو الحاضر المسرود الذي يمرُّ خلال مستويات غائبة في طيّات الماضي، لإغناء المتخيّل السردي بمستويات ملحميّة تاريخية. يرى النقّاد أنها بوابة الواقعي، لتأسيس سياق جديد وذائقة أدبية جديدة(١١٠)، وكأنَّ الروائي يريدُ من خلال إقامة هذا التعالق مع النصِّ التوراتي الإشارة إلى أنّ الصراع المعاصر هو صراع قديم ممتدّ من عصور العرب القديمة وعصور الأنبياء حتى العصر الحاضر(١١١). ولأنّ هذا الصراع يتّخذ في أحد جوانبه المهمّة شكل الصراع والمجابهة الحضاريين فمن الأجدى أن يناقش بتوسّع وتعميق عند الحديث عن اللقاء الحضاري مع الغرب في الرواية الأردنية المعاصرة في مواضعه بإذن الله.

ويتعالق النصُّ الروائي قربان مؤاب(١١٢) مع العهد القديم في قصّة الحرب بين إسرائيل والمؤابيين بقيادة ميشع الذيباني ملك مؤاب، جاء في بعض الدراسات التاريخية: «أنَّ حروباً حصلت بين (يهوشافاط) ملك يهوذا وبين مؤاب والعمونيين الذين لم يخضعوا لحكم مملكة إسرائيل ومملكة يهوذا، وكانت سوريا الآرامية مناصرة

---

(١٠٦) العهد القديم: ٣٢.

(١٠٧) عبدالله إبراهيم، المتخيل السردي: ٤٤.

(١٠٨) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ١٦.

(١٠٩) نفسه: ١٧.

(١١٠) سعيد علوش، عنف المتخيّل الروائي في أعمال أميل حبيبي: ٤٢.

(١١١) أحمد الزعبي، أبعاد الصراع الحضاري في مقامات المحال: ١٢٠.

(١١٢) يحيى عبابنة، قربان مؤاب.

للكنعانيين والمؤابيين، وبني عمون، وقد أمدَّ ملوك دمشق الآرامية بني عمون والمؤابيين بالمساعدات في حروبهم مع ملوك إسرائيل ويهوذا، وكانت شرقي الأردن قلعة المقاومة، ومركز الاتصال مع دمشق العاصمة الآرامية»(١١٣). وقد ورد في التوراة في سفر أخبار الأيام الثاني، الاصحاح العشرين النص التالي: «أتى بنو مؤاب، وبنو عمون، ومعهم العمونيين على يهوشافاط للمحاربة. ولما ابتدأوا في الغناء والتسبيح جعل الربُّ أكمنة على بني عمون، ومؤاب وجعل ساعير الآتين على يهوذا فانكسروا»(١١٤).

لقد أقام الرواني متخيله السردي متعالقاً مع هذه الحوادث التاريخية، كما جاء في التوراة ومفيداً مما كتب على حجر ميشع حول لقاء الملك ميشع مع مملكة إسرائيل وانتصاره عليها، وهذا الانتصار كما هو واضح من خلال النصِّ التوراتي هزيمة وانكساراً. رغم أنّ كتب التاريخ تشير إلى انتصار ميشع في هذا اللقاء، فالنص يقدّم قراءة جديدة لهذه الحوادث يتمثّل فيها روح العصر الحاضر من خلال استعارة عصر غابر وهذه من أهم مخرجات التعالق النصيِّ على صعيد الدلالة(١١٥).

إنّ الناظر في التعالق النصيِّ بين الرواية الأردنية المعاصرة والموروث الديني السامي يجد أنّ التاريخ الذي حدثت فيه الحوادث من معارك وقصص دينْي هو الإطار الذي يَجْعله الباحث مُنْطلَقه في دراسة التعالق النصيِّ حيث لا يمكن اجتزاء هذا التعالق تحت مسمى الموروث الديني دون أن تؤخذ سياقاته التاريخية بعين الإعتبار، ولأنّ هذا التناص التاريخي الديني يَجْعل النصوص مُحمّلة بكثيرٍ من الدلالات السياسية المنطبقة على الواقع الموضوعي الراهن، فلا بدّ من دراسته في سياقاته الدينية والتاريخية معاً.

وبعد فإنّ التعالق النصيِّ بين الرواية الأردنية المعاصرة والموروث الديني والتاريخي السامي لابُدَّ أن يخرج بالملاحظات التالية:

(١) إنّ النصوص الروائية قد أفادت من مُجْمل الموروث التاريخي والديني السامي بقراءة معطيات هذا التاريخ الديني والأسطوري ضمن مَقُولة(إعادة الصياغة

---

(١١٣) إبراهيم الشريقي، أورشليم وأرض كنعان: ١٣٣.

(١١٤) العهد القديم، الأيام الثاني، الاصحاح العشرون: ٧-٧.

(١١٥) عبدالله إبراهيم، المتخيّل الروائي: ٧٤.

والتأويل)، هذه المقولة التي تُشكل أساساً نظرياً خصباً في الدراسات الانثروبولوجية والأركولوجية الحديثة التي تدرس الصلات الثقافية بين الماضي والحاضر مُعيدة صياغة هذه العلاقة في صورة إضفاء معاني قديمة في أشكال أدبية جديدة، أو في صورة الاحتفاظ بالاشكال القديمة واضفاء المعاني الجديدة عليها(١١٦)، فقد تمثل مفهوم التفاعل بإعادة الصياغة والتأويل في التعالقات النصّية التالية:

(٢) فيما يتعلق بقصة الخلق الأولى والتي وظّفت في أكثر من سياق نصيٍ روائي، سواء أكان ذلك في رسم أبعاد شخصية أدم كما في نص المتاهة(١١٧)، أم في الفصل الذي تكلّمت فيه بلقيس عن علاقتها بحسن الثاني(١١٨)، بالإضافة إلى توظيفها في سياق العلاقة التي ربطت زيد بنجمة في نصٌ رؤيا(١١٩)، فقد أفادت النصوص الروائية من حمولة هذه القصة الدينية والتاريخية من زاوية المغزى الموحى به، هذا المغزى الذي يستندُ إساساً إلى تراثٍ روحي ثقافي انتجته البشرية في ثقافات الشرق القديم في دائرة التفاعل بين الأديان الزراعية في عَصْر التحضّر والاستقرار والعهد القديم، مُنْتجة خطاب تأمّل الإنسان ومصيره برواية مأساوية زلّته التي أخرجته من النعيم، وفَتْحت في الوقت نفسه كوّة يدخل منها وميض أمل الانتصار في الحياة، فهي تحمل بنية مأساوية مفتوحة على المستقبل خُيّر فيها الإنسان بين الطاعة والمخالفة، فالله الرحيم يريد له الخير، ويترك أمامه الطريق مفتوحاً(١٢٠). كما وأفاد التوظيف الجديد لقصة الخلق من مقولة ومشهد الأغواء بوصفه حدثاً رمزياً لا يقبل التأريخ بقدر ما يقبل التأويل وإعادة الصياغة ضمن المفهوم المتطوّر للتاريخ البشري(١٢١).

(٣) أمّا نشيد الأنشاد الذي وظّف في النصوص الروائية(١٢٢) نصاً قصصياً طَقْسياً، ذا امكاناتٍ دراميـة لكونه عَمْلاً مبنياً ومُحْكماً يتمُّ في مكانٍ وزمانٍ، وفيه ذكر للقبلات وللخمر وللعطور، بما يشي بالانتقال إلى عالم الأحاسيس البشرية، حيث ينزع الطابع

(١١٦) رُوبير بندكتي، التراث الإنساني في التراث الكتابي، دار المشرق، ط٢، بيروت، ١٩٩٠: ٧.
(١١٧) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٣٥.
(١١٨) نفسه: ١٨٧.
(١١٩) هاشم غرايبة، رؤيا: ٤٩.
(١٢٠) رُوبير بندكتي، التراث الإنساني في التراث الكتابي: ٢٤-٩٦.
(١٢١) نفسه: ٩٦.
(١٢٢) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٨٧؛ وهاشم غرايبة، رؤيا: ٤٩.

الأسطوري عن العلاقة البشريه مقدّماً رسالته البسيطة والثمينة والتي تتلخّص في أنّ النشيد في بعض شروحاته رؤيا كتابيّة تُظْهر امرأة تحبُّ رجلاً حبّاً يكون فيه الجسدي روحياً والروحي جسدياً(١٢٣)، كما وأفادت النصوص الروائية من هذا النشيد من القدسيّة التي تمتّع بها كلمة الحبّ في الحضارات القديمة حيث تبدو كلمة الحب هذه مثقلة بنوايا وقيم دينية، فالتغنّي بالحبِّ في إطار ثقافات الشرق الأدنى القديم ليس بعيداً عن التقديس والجو القدسيّ(١٢٤)

(٤) أمّا الإفادة من توظيف الأساطير، كأسطورة جلجامش الملحميّة(١٢٥)، واسطورة عشتار(١٢٦)، والفنيق(١٢٧) فهي إفادة من حمولة الأساطير نفسها، حيث تجري في زمن اسطوري يَقْبل الارتداد والعودة والترداد(١٢٨)، فالفنيق الذي يعاود الانبعاث بعد كل احتراق، يحاكي زَمَنْ خلق وابتداء ما يزال يتجدد ويعود إلى نقطة البدء والانطلاق في كلِّ احتفال اسطوري، كما وقد أفادت النصوص الروائية من رمزية الأسطورة التي تنقلها من مستوى التفاعل الموضوعي إلى مستوى التفاعل الرمزي الذي يتمُّ بواسطة مقولات الخبرة الإنسانية التي تؤول الظاهرة في رموز ثقافية موروثة(١٢٩) ترمز في أساطير ملحمة جلجامش والفنيق إلى ظواهر الحياة أو الموت، مثلاً.

وبعد فإنَّ الرواية الأردنية المعاصرة من خلال اطروحتها الاخلاقية، والقيمية قد أنتجت خطابها الإنساني والحضاري مؤسّساً على تراث متراكم، وقد وضعت هذا الخطاب في سياقه التاريخي الذي يتوافق مع شَرْط عصرنا ويستجيب لقضايا الإنسان العربي المعاصر، مع الأخذ بعين الإعتبار خصوصية الخطاب القصصي الأردني الذي ارتبط بالقضايا الوطنية والقومية للأمة العربية، وخصوصاً في تماسّه مع القضية الأكثر أهمية ألا وهي قضية فلسطين.

---

(١٢٣) آن ماري پلتييه، نشيد الأناشيد، دار الشرق، ط١، بيروت، ١٩٩٤: ١٥.

(١٢٤) نفسه: ٧٧.

(١٢٥) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٤٥؛ وسليمان الطراونة، مقامات المحال: ٥٤، ٢١١، ٢٧٨.

(١٢٦) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ٤٥، ١٩٨.

(١٢٧) نفسه: ٩٨.

(١٢٨) رُوبير بندكتي، التراث الإنساني في التراث الكتابي: ٨٨.

(١٢٩) نفسه: ١١٤.

الباب الثاني

الأجناس الأدبية

الفصل الأول : الموروث الشعري والأدبي

الفصل الثاني : الموروث المقامي

الفصل الثالث : الخطاب النقدي

الفصل الرابع : السيرة الشعبية

الفصل الأول

الموروث الشعري والأدبي

(١) إنّ تضمين الشعر في أعمال نثرية ليس بالجديد على الأدب بعامة، فالاقتباس والتضمين - مفردتان نقديتان تتيحان للنثر استيعاب الشعر[1] أو استيعاب مفردات أدبية أخرى. تشكل في محتواها النصي جزءاً من النص الجديد، دون أن تؤثر على بنيته الحكائية. أو تنتقص من قيمته الدلالية ومن نوعه الأدبي، ومن تموضعه داخل سياقه التاريخي والثقافي. وكذلك داخل جنسه الأدبي أيضاً مما يعني أنّ بإمكان الحكي أو القص الجديد، أن يستوعب بنياتٍ شعرية، تسير هذه البنيات على خط التوازي مع البنية الأساسية للحكاية وبالتداخل تصير جزءاً من النص الجديد وليست فقط كحلية أو تزيين وهذا يحقق المقولة النقدية في النصوص الروائية والتي تعني: «أنها نوع متغير، مما يعني استمراريتها وتجددها وتنوع اتجاهاتها».[2].

إنّ تضمين النص الروائي لمقروء أدبي موروث، سواء أكان شعراً أم نثراً مُدْمجاً الماضي والحاضر، خالقاً حالة من الإيهام، تكسّر السياق الخطي المتتابع في السرد، وتسعى إلى خلخلة البنى السردية، توجد تعددية صوتية غير صوت الروائي أو السارد وذلك باستبطان وعي الشخصيات[3] بما يضيف إلى السياق الروائي في سعيه لاقامة علاقاته مع الواقع، باحثاً عن المعنى، مرتقياً بالفن كيلا يكون هامشاً برجوازياً. بل متجاوزاً في لحظات التكثيف والربط بين الواقعي والأسطوري الموروث حدود الزمن التاريخي[4] مضيفاً مَعْرفة جديدة، يُعاد انتاجها من خلال الرصيد الثقافي التراثي، حيث أنّ استحضار الموروث الأدبي وإعادة انتاجه، «هو ترتيبٌ جديدٌ لمقروئيته البلاغية والشاعرية، والايديولوجية. محققاً هذا الاسترجاع قوانين تناص المعرفة

---

(١) انظر تمهيد هذه الدراسة: ٢٦-٣١.

(٢) محسن جاسم الموسوي، عصر الرواية، مقال في النوع الأدبي، منشورات مكتبة التحرير، ط١، بغداد، ١٩٨٥: ٧٩.

(٣) فاضل ثامر، الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد، ١٩٩٢: ٩٨.

(٤) محسن جاسم الموسوي، عصر الرواية: ٢٧.

الجديدة، بالإضافة إلى تأكيد سلطة المقول السابق في المقول اللاحق»(٥) هذه السلطة التي تثبت ألا براء أرحام في التوالي الأدبي الذي يؤكد في كل عصر سلطة تداوله، وتناصه من جيل إلى جيل.

إنّ الناظر في مستوى التوظيف الأدبي وتناصاته في الروايات قيد الدراسة، سيلاحظ أنّ لهذا التوظيف عدة مستويات أهمها التوظيف على المستوى الشعري المعاصر، ثم التوظيف بالإحالة على آداب عربية وعالمية، وعلى روايات وأبطال روايات عربية وعالمية، تاريخية ومعاصرة أخذت مكانتها في التجربة الإنسانية الإبداعية، فارضة رموزها ودلالالتها، والمستوى الشعري باستلهام شعر شعراء، أو تجارب شعراء تحققت سلطة تعالي مقولهم وشعرهم، من أهم مستويات التناص الأدبي وذلك باستثمار شواهد شعرية، وتوظيفها جزءاً من بنية النصوص، عبْر تقنيات سردية، تنوع الخطاب الروائي الراهن، وتُحي السياق التاريخي للانفعالية الشعرية العربية، التي تحتفي بالشعر، مما يشي بديوانية هذا الشعر في وجدان الأمة العربية من خلال ما اصطلح على تسميته في تجربة روائيين محدثين كإميل حبيبي بالإدماج المُعْلن عنه(٦). بمعنى الاشارة من خلال النصِّ الروائي للشعر وللشاعر بتقنية التوثيق ذات السمة البحثية، دون أن يشكل ذلك خروجاً عن النص الروائي، ودون أن يكون ذلك الشعر عالة على النص، بل غالباً ما يكون محاكياً رديفاً لما يريد الكاتب أن يوصله للمتلقي، بل ومنسجماً مع فضاء الرواية، مضيفاً حوارية صوتية تقوم على استدعاء أصوات أخرى، فمن نصِّ «أحياء في البحر الميت»، يقتطع السارد قصيدة شعرية تحت أسم «انشد الجرح القديم» من قصيدة للشاعر معين بسيسو وثّقها السارد في نصّه:

هل أنا شاعر الثورة

أم أنني الكبش

والملصق القادم

أني مع الثورة حتى يقودني

(٥) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي في اعمال اميل حبيبي: ١٥.

(٦) نفسه: ١٣.

رفيقي القديم في السلاح

إلى زنزانتي

أنا السجين في ثورتي

وهي حريتي(٧).

إنّ السارد يعبّر في هذا النص عن جرحه بجرح الشاعر معين بسيسو في مسيرة الثورة من اجل التحرير والتحرر، وانّ عناداً الشاهد وهو يلقي بهذا المقطع على مسامع الرائد في لحظة تاريخية زمانية هي لحظة انفصال الوحدة بعد إذ كادت تكون، يصورُ ما يعانيه عناد الشاهد نفسه في حياته التي صار يحياها هو زمانياً في ساحة المعارضة، ومكانياً في ساحة السلطة، واحتمال تبادل الأدوار، احتمال أن يقود رفيق السلاح رفيقه بيده إلى الزنزانة، إذا تبدلت المواقع، إنّ السّارد هنا بصدد تحويل الصوت الشعري، ليخدم مقولة الروائي في العلاقة بين السلطة المعارضة، واستثمار امكانات هذا المقطع الشعري التي تتميز بنظمها وكثافتها الشعرية، لصالح الخطاب الروائي الذي ينزع نحو النمط التحليلي، والحواري، والدرامي عامة(٨).

في موضع آخر فإنّ السارد يحيل أيضاً عبر «إدماج مُعْلن» إلى قصيدة معاصرة، هي إحدى قصائد محمود درويش يقول: «وترامى إلى مَسْمعنا صوت محمود درويش، من المحيط إلى الخليج كانوا يعدون الجنازة»(٩). إنّ دَمْج هذا المقطع الشعري لمحمود درويش في المعمار الروائي، يفترض كمقطع موضوعي امتلاك مقومات الاندماج بالنص الأصلي، البنيوية والنوعية، كما يمتلك الدلالة على النصّ(١٠) من منظار الشعور لدى السارد بتوحد الحالة، حالة إعداد الجنازة، بمعنى التآمر والتواطوء ضد القضية.

إنّ توافق وتوحد الحالة في الدمج المعلن بعامة قد جاء في هذا النصٍّ إيضاً بالإحالة على قصيدة نزار قباني، قارئة الفنجان: يقول عناد الشاهد: قلت دون اكتراث: «أنني ما كنت اعرف عندما كنت اطارد خيط دخان، أني كنت اطارد خيط دخان»(١١)، كما

---

(٧) مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت: ٤٩.

(٨) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٣٨.

(٩) مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت: ٥٥.

(١٠) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٣٨.

(١١) مؤنس الرزاز، احياء في البحر الميت: ١٠١.

أن هذا الإدماج يؤكد علاقة الامتصاص والتشرب في التعالق النصيّ، حيث يمتص النص الراهن، النصوص الغائبة ويصيرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصدهْ[١٢] عبر تعالقات نصيّة مع نصوص أخرى سابقة عليه، أو متزامنة معه[١٣].

أما نصّ رؤيا فقد أدمج في احالاته الأدبية التناصية على الموروث الشعري، فيما قاله عنترة العبسي، ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني، وبيض الهند تقطر من دمي، يقول زيد: «شكراً لانك تأتين ولا تأتين. يتذكر قول عنترة، ولقد ذكرتك والرماح نواهل»[١٤]. إن هذا الإدماج المعلن في مثل هذا النص يأتي في سياق بنية نصيّة توليدية، تحتفظ بأصولها، وتخدم السياق الابداعي الجديد بالتماثل بين تذكر عنترة لعبلة في حمأة المعركة، وبين تذكر زيد لنجمة في حمأة السجن المقيت، بما يجعل هذا النصّ الشعري طرفاً ملحقاً بالكتابة الجديدة، ليس بسبب بنيته الشعرية، الغنائية، بل بسبب ما تطمح النصوص السردية الجديدة ومنْها هذا النص إلى تحقيقه ضمن بنياتها ذات الطابع التحليلي الرواني، مستفيداً من إمكانات الشعر الغنائية[١٥].

وفي نصّ مقامات المحال إدماج مُعْلَن واستنساخ لشعر المتنبي، وتجربة المتنبي الأدبية والإنسانية، مفيداً أي النصّ الروائي من سيرته الذاتية ومن نهايته الفجائعية، لقد كان المتنبي في النصّ صوتاً مولداً شعرياً، وغنائياً وذا حمولة ايديولوجية تخدم الراهن في القضايا العربية، فإذا كان صوت وشعر المتنبي ضحية في عَصْره للشقاق والتقلب، وللضعف والردّة، وتحول الثقافة والتكسب بالأدب، فإنّ البطل في المقامات يبدو ضحية هو الآخر في سعيه بين يدي ساره والمسيلمات وموري[١٦] مرموزة العالم الغربي بتسلطه واستعماره ومصادرته حرية الشعوب، يقول السارد: «المتنبي ينْحني في أعماقي وهو يقول: تغرب لا مستعظماً غير سارة، وقد رفعت أنا (المتنبي) راية الاستجداء، وامتهنت الكدية والاستجداء بَعْدما أصبح سيف

---

(١٢) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص: ١٢١.

(١٣) محمد بنّيس، حداثة السؤال: ٨٥.

(١٤) هاشم غرايبه، رؤيا: ٤٨.

(١٥) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٣٧.

(١٦) أحمد الزعبي، أبعاد الصراع الحضاري في رواية مقامات المحال: ٤٢.

الدولة من خشب يلعب به الدمستق[17] وفي موضع آخر يقول: «هل أتتك الأخبار يا متنبي أن كافور فكك الأهرام؟[18]».

(٢) ومن مستويات التوظيف الشعري التوظيف بتقنية الادماج غير المعلن عنه والتي وردت في تجربة الروائي إميل حبيبي[19]، ويمكن اعتبارها تقنية من تقنيات التوظيف في النصوص الروائية الأردنية، والإدماج غير المعلن عنه يكون بالمقطع على مستوى البنية الشعرية المصغرة، ولا يعني تخلّي الروائي عن التحليل والموضوع لصالح الانفعال والذات، بل يَجْمع بين الصوتين كدلالة توَحدٍ لمنطق الذات والموضوع، مفيداً من مَعْرفة القارئ بهذا الموروث الذي تحقق تعاليه الإبداعي، معيداً إنتاج هذا المقول الشعري مشركاً القارئ في هذا الانتاج بدل تلقينه معرفة نهائية مانحةً إياه وقد تحقق افتراض معرفته بهذا الشعر، فرصة التأويل والتكهن بمسوغات هذا الدمج[20].

تَحفَل النصوص الروائية بالشعر المنظوم مُدْمجاً فيها وغير معلن عنه بذكر اسم الشاعر أو توثيق اسم القصيدة، ففي نصٍّ «أحياء في البحر الميت» يدمج السارد «أحمد الزعتر» لمحمود درويش دون أن يشي بذلك يقول: «ريحٌ غبراء تصفر، أه يا وحدْي»[21]. وفي نصهِ المتاهة إدماج لمقول المتنبي المتمثل بقوله:

وإذا كانت النفوس كباراً تعبت في مرادها الأجسام

يقول حسن الثاني بصوت رخيم «أنت تقعد عما تسمو إليه النفوس الكبيرة»[22]، يُدْمج هذا المقطع الشعري في سياق الاشارة إلى المكابدة من أجل الوحدة والقيم النبيلة التي تسعى إليها النفوس الكبار المفعمة بالأمل والتي تهون الصِعاب أمام طموحاتها وعنفوانها وكأن التعبير الجاهز المثبت لشعريته، وأدبيته يغني في هذا السياق ويوصل الدلالة المقصودة والمَعبّر عنها بإدماج غير معلن.

(١٧) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ٩٩.

(١٨) نفسه: ٣٣٧.

(١٩) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٤١.

(٢٠) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ٤٢.

(٢١) مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت: ٨٦.

(٢٢) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب: ١٣٦؛ شرح ديوان المتنبي، ت عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م، ٣/٦٤.

ويحيل النص الروائي (المتاهة) أيضاً إلى تجربة أخرى شديدة الخصوصية في حياة امرىء القيس، تتمثل في مواجهته لحظة هلاكه وعذابه البطيء في قوله:

فلو أنها نفسٌ تموتُ جميعةً ولكنّها نفسٌ تساقط أنفسا([٢٣])

يقول السارد: «قال ذيب الأول لنفسه وقد طار صوابه ونفسه تساقط أنفسا في قرار الرعب»([٢٤])، وتحيل الرواية إلى موروث أبي العلاء المعري الشعري في حكمته المشهورة التي تختزل تجربة إنسانية غاية في المرارة والمكابدة، لمّا صاغ حسنين نصّه البديل فتمرد الأبطال على نهايتهم المفجعة وكأنّ هذه النهاية المفجعة هي بطولة جاهزة ترسخت في الذهنية الشعرية العربية منذ قول أبي العلاء:

غَيْر مجدٍ في مِلتّي واعتقادي نَوْحُ باكٍ ولا ترنُّم شادي

الذي قاله يرثي فقيهاً حنفياً([٢٥]) يستحضر سارد النصِّ البديل هذا المقطع في قوله: «فالبطولة في ملتي واعتقادي تكمن في معرفة البطل منذ البداية بأنّه سينتهي نهاية مُفْجعة»([٢٦]) وفي نصِّ المتاهة استدعاء لبيت النابغة الذبياني:

عوجوا فحيّوا النعم دمنة الدار ماذا تُحيّون من نؤى وأحجار

في خطاب الصَحوة لحسن الثاني: «وإنما أبحث عن النؤى والأحجار ومَوْقد النار، فالشجن الطللي في بيت النابغة يليق بما تهدم واندثر في أيامنا الراهنة([٢٧])، ثمة تعالق آخر مع مقولة عنترة العبسي في رفضه عبوديته التي تنتفي وقت الحاجة إليه في الحرب والمواجهات: «العَبْد لا يُحسن الكرَّ، وإنما يُحسن الحلاب والصر»([٢٨]) تعالقت هذه المقولة على ما قاله غفاري أحد أبناء آدم الحسنين بطلَ العالم البديل([٢٩]).

أما في نص رؤيا فثمة إدماج شعري موظف لصالح النصِّ الراهن في قول زيد:

---

(٢٣) جعفر علي العلاق، شعرية اللغة الروائية في متاهة الأعراب: ١٨؛ ديوان امرؤ القيس، شرح محمد بن ابراهيم بن محمد الحضرمي (ت٦٠٩هـ) ت أنور أبو سويلم وآخرون، دار عمار، ط١، ١٩٩١: ١١٨.

(٢٤) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب: ٣٠٢.

(٢٥) شروح سقط الزَنْد، ت، مصطفى السقا وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٤٠٨– ١٩٨٧: ٩٧٠.

(٢٦) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب ، ٢٥٢.

(٢٧) جعفر علي العلاق، شعرية اللغة الروائية: ١٩؛ محمد عبداللطيف أبو صوفه، القصائد العشر ومصادر شرحها، دار النهضة، ط١، ١٩٨٦: ٢٦٧.

(٢٨) الزوزني، شرح المعلقات السبع: ١٠٥.

(٢٩) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب: ٢٣٣.

«وطني لو شغلت بالخلد عنه»([٣٠])، فهو يحيل إلى قول أحمد شوقي: وطني لو شغلت بالجفر عنه..نازعتني إليه في الخلد نفسي([٣١]). فإذا كان شوقي لم يَشغَل بالخلد عن وطنه، فإنّ زيداً لن يشغل بالسجن عن وطنه الذي هو سجين فيه، وفي النص ذاته إفادة من تجربة الشاعر أبي فراس الحمداني في سجنه([٣٢])، فمرارة السجن عند الشاعر وعند زيد تجعل من الصمود والتشبث بالأمل رغم الألم الممض في صورة استحضار أطياف الأحبة التي تعين على الصبر، فهي لحظة يقتنصها زيد لتصير معبّرة عن مقاصده وأحواله في عَصْره وسجنه الراهنين، وكأنّ ذات الاحساس قد اعتمل في نفسيهما رغم تباعد الزمان والمكان.

ومن نماذج الشعر الموظف في النصوص الروائية، ما وظف في نص مقامات المحال من شعر المعلقات واتخذ شكل التوظيف المدمج، يقول البطل الراوي: «جسد ابنة القيصر، فغم خياشيمي، بريا القرنفل، وبقيت ذكرى المسك في دارة جلجل، ابنة قيصر كلما قامت من حضني، تضوع مسك خاص من كنوز مفاتنها»([٣٣]) ففي هذا النصّ احالة على معلقة امرىء القيس التي مطلعها «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ»، وفي النص ايضاً إحالة على معلقة الحارث بن حلزة اليشكري، التي تبدأ بقول الشاعر: آذنتنا ببينها أسْماء([٣٤]) يقول السارد: «آذنتني ببينها دون مقدمات» ويقصد ماريانا إحدى بطلات الرواية.

إنّ التناص بالتعالق مع موروث المعلقات الأدبية، عامة يحقق خدمة اسلوبية، أدبية، لوقائع بلاغية، ومقروئية أدبية متحققة كما أن توظيف صوت من اصوات المعلقات، يسعف السارد في تبليغ خطاباته محققاً انفعالية شعرية، تمنح على المستوى التقني للكتابة، إمكانيات الانتقال من السردي إلى سلطة القول المأثور،

---

(٣٠) هاشم غرايبه، رؤيا: ٦٩.
(٣١) أحمد شوقي، الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت) ٤٦/١.
(٣٢) هاشم غرايبه، رؤيا: ٧١؛ مصطفى الشكعة، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨١: ٣٩٢.
(٣٣) سليمان الطروانه، مقامات المحال: ٧٢؛ الزوزني، شرح المعلقات السبع: ١٥، البيت: ٨ من معلقة امرىء القيس.
(٣٤) نفسه: ١٠١؛ الزوزني، شرح المعلقات السبع: ١٩٠؛ مطلعُ المعلقة البيت: ١.

ومن التحليل والتقرير، إلى الغنائية بكل أبعادها الفنية، موضوعياً وذاتياً([35]).

ويوظف نصُّ المقامات أيضاً تجربة أدبية وإنسانية خاصة هي تجربة ثأر الشاعر امرىء القيس، الشاعر الجاهلي، والملك الضليل الذي كان ضحية ثأره لأبيه، هذا الثأر الذي شرده وضيّعه وأماته غريباً، بعيداً عن أرضه دون تحقيق الثأر([36]) يقول البطل: «رأيتني ضليلاً، ذليلاً تائهاً في الفيافي، والوِهاد»([37]). فالملك الضليل لم يهب أحد لنجدته، وظلَّ ينشد الثأر دون أن يثأر، كما هو إنساننا المعاصر، القاعد عن الثأر لأوطانه في وجه الاستعمار، من هنا فالنصُّ يهاجر هجرة خادعة، متسلحة بوعي الراهن، الذي يقرأ القديم ويعيد انتاجه بتقنيات روائية حديثة([38])، وكذلك ففي النص إحالة على تجربة الشنفرى في سعيه للحلول الفردية([39]) بتوظيف اتخذ شكل الاستيعاب والمحاورة بين النصوص الغائبة والحاضرة في النص، بما يحتمل نفياً لها حين تعني السلبية، والاستنزاف كما في تجربة امرىء القيس ، والحلُّ الفردي كما في تجربة الشنفرى، إنها علاقات الفعل والتخطي، وليس مجرد المحاكاة أو الاجترار المفترضة في حالة التعالق النصيِّ بين نصٍّ قديم وآخر مُحدث. كما فصَّلها النقاد وألحوا عليها([40]).

وفي النصوص الروائية توظيفات جاءت على صورة الاستعانة بالقوالب الجاهزة، التي تحقق انتشارها ثقافياً وادبياً، فمن نص المقامات: «إن أردت أن تزيل دملاً، تحت جرح رُمَّ على فساد»([41]). وفي موضع آخر: «بالداء احياناً يكون الدواء ليتم الشفاء»([42])، وكأن الشاهد الشعري هنا لسان حاضر، وسلطة تاريخية لا يصيبها الملل من تكرارها كحالة مشعة، بالأضافة لطغيان ثقافة الروائي على كتابته بما يعزز من افتراض معرفة الروائي، بمقروئية المقول الذي يمتلك سلطة رمزية وشاهدية في

(٣٥) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٤٣.
(٣٦) أحمد الزعبي، أبعاد الصراع الحضاري: ٤٦.
(٣٧) سليمان الطراونه: مقامات المحال: ٤٦٣.
(٣٨) فيصل دراج، دلالة العلاقة الروائية: ٩٤.
(٣٩) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ٣٤٢.
(٤٠) محمد بنّيس: حداثة السؤال: ٩٢.
(٤١) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ١٤٤.
(٤٢) نفسه: ١٤٧.

ذاكرة القارىء، فيعتمد على ما يعزز سلطة المقول الروائي بمقول غنائي يعبر عن الماضي، ويحتمل التعبير عن الحاضر، دون الاشارة إلى اسم الشاعر القائل، مما يجعل توظيفه دمجاً ويعد تحللاً من مالكه الأصلي، مع الابقاء على شُحنته الانفعالية وسياقه التداولي، إذ يتم تحويله من العام إلى الخاص[43]، فالبطل السارد في النص الراهن، يرى في صراعه مع الغرب، والقوى المهددة لوجوده أن جُرحه لن يشفى إذا ما عولج على فساد: هـذا بالاضافة إلى أنَّ الشفاء من الداء يكون بمواجهته.

الناظر في الإحالات الشعرية الأدبية الآنفة، سيلاحظ أنها اتخذت شكلين، شكل الإحالة على الشاعر ومقوله الشعري الخالدين معاً، وشكل الإحالة على المقول دون ذكر القائل: لأن الدلالة في القول وليس في موقف القائل.

(٣) ثمة إحالاتٍ نصيّة على موروث أدبي روائي، وعلى روائيين وأبطال روايات، وعلى خطاب ديني عام، حيث تصبح هذه الإحالات، ضمن محتوى الخطاب الروائي الذي يعمل وفق نظام إحالي-مرجعي، على القوالب الجاهزة من جهة، وعلى الأشكال التداولية الروائية، التي أثبت، وأكدت سلطتها الثقافية وتعاليها الرمزي، فالسياق الروائي يعيد انتاج السابق والآتي، ويحدس باللاحق ضمن منظومة النوع الحكائي[44] وذلك في سبيل البحث عن تقنيات روائية تجريبية، جديدة، ولتكسير الكثير من قواعد الكتابة الروائية بجعلها قواعد لكل كتابة، لا لنوع خاصٍ أو أسلوب معين في إطار جامع النص أو جامع الأنواع[45] فمن الإحالات على خطاب إسلامي عام الاحالة على موروث الحجاج بن يوسف الثقفي. في وصف ذياب ورؤوسه الألف، وشعاره من تكلم قتلناه، ومن سكت مات بدائه غماً[46]. فهذا موروث الحجّاج أثناء توليه سلطة الوالي، فارضاً دستوره وأسلوبه في التعامل مع معارضي الحكم، وخوفاً من أن يقع القارىء في اللبس، فإنّ السارد يحاول جلاء الأمر بالربط بين المأساوي الفجائعي، في التاريخ العربي، الماضي والحاضر، فكرياً وسياسياً قائلاً: «وما أدراك أنَّ الحجاج ليس سوى

---

(٤٣) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٥٣.

(٤٤) نفسه: ١٢.

(٤٥) نفسه: ٥٤؛ جيرار جينت، مدْخل لجامع النصّ: ٩١.

(٤٦) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٣٥.

ذيب من ذؤبان العرب»([47])، وكانّ أنموذج الحجاج في الحكام متكررٌ، فالسارد استحضر الحجاج وموروثه ليعبر عن ذياب التاريخ الراهن، مازجاً «بين ذاتية روائية، وموضوعية تاريخية»([48]).

وكذلك فزيد يُحيل على خطاب اسلامي عام تمثل في موقف السلطة الحاكمة ممثلة بالخليفة المعتصم، من أحمد بن حنبل فيما سمي بمحنة خلق القرآن، يقول زيد: «لعلمكم أيها المكرهون، إنّه اقصد، صاحب الشأن، ما زال يعجب مستنكراً صَبْر شيخنا أحمد بن حنبل وقد ضرب بالسياط، بين يدي المعتصم حتى غشي عليه، فلم يتحوّل عن رأيه([49]).

فلماذا يستحضر زيد سجين الرأي السياسي، هذا الموقف، ألتماثل بين زيد الصامد في السجن سجين فكرٍ لا ترضى عنه السلطة، وبين أحمد بن حنبل الذي أكرهه المعتصم على التغير من قناعاته، فصمد على الأذى، هل هي البطولات الجاهزة، التي لا تستوجب ابتداع بطولات جديدة، ما دامت هذه البطولات في عمق التاريخ، وما على السارد إلا أن يجسّدها مرة اخرى، لتكون فيها عِظة تعبر عن اللحظة الراهنة. إن زيداً في مثل هذه الإحالة، يؤكد مدى وعيه، بدوره الراهن، المتواصل مع ما حدث في التاريخ النضالي والسياسي العربي، فكأن زيد يتوارث، هذا الموقف المأساوي في انحسار الفكر العربي، عبر التداخل والحوارية في النص الروائي، بين التاريخي والسياسي، والتراثي، وحتى الشعرية بكل شحناتها الوجدانية، التي تضيف إلى موضوعية السرد الروائي، ما يعمقّها ويضعها في مِهادها الحضاري. بالاحالة على موروث ذي وقع وذي تعالٍ في الفكر العربي.

وفي نصٍّ رؤيا في فصل «أما بعد» الخاص بقس بن مساعدة الإيادي، الذي أدرك كما يقول زيد صعوبة «أما قبل» فاعفى نفسه مما لا طائل فوقه، وذهب إلى الموضوع مباشرة، وكان ما قاله الإيادي في النصِّ الروائي: «أما بعده إذا رأيت الجبناء يتقدمون

(٤٧) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٣٥.

(٤٨) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٥٤.

(٤٩) هاشم غرايبه، رؤيا: ٦٨.

المعارك، والابطال خلف الصفوف، فاعلم أنها الخيانة(٥٠) فهل هذا فعلاً هو مقول قس بن ساعدة الإيادي. أم أنّه الحديث عن بطل كزيد يتوارث المقول، وكذلك البطولة، ويطوعها بما يخدم راهنه، الذي يعني أنّ الامور بخواتيمها وذلك فإنّ أما بعد هي الأهم، وأما قبل فهي في عداد التاريخ الماضي.

إن إحالة السارد على مقول مفترض لقس بن ساعدة ليخدم خطابه الروائي الراهن، «وهو إحالة بالتقنية الملبسة، فالاقتباس تقنية يُراد من ورائها، دخول القارئ في لعبة الموافقة على البطولات المقترحة، عبر افتراض امتلاكه لرصيد ثقافي، يمكنه من مشاركة الروائي إنتاج عمله»(٥١) ويمكنه من التصحيح أيضاً كما ويروم السارد هنا أن يحيل إلى موروث. لا كما يعرفه القارئ بل كما يشاء السارد حين يمنحه سياقاً جديداً يخدم اطروحته الروائية، بخلفياتها الفكرية، يبدو هذا واضحاً أيضاً في رفع عناد الشاهد لقصائد الثائر مايا كومسكي كأنما في واقعة صفين(٥٢). إنها التقنية الملبسة، حينا يرفع عناد الشاهد، قصائد أحد رموز التمرد والثورة في العصر الحديث. وهذا موروث انساني عالمي غير عربي، كأنما يرفع في واقعة صفين، وهي الواقعة، التي شهدت احتراباً بين المسلمين على السلطة، فالنصُّ الروائي يحقق حواره الداخلي، عبر توالد النصِّ وتناسله بالتعالق مع مصادر معرفية أخرى متعددة المنابع والمستويات والوظائف والأنواع (الاجناس) محققة تعلقها النصي(٥٣) بالقفز فوق التاريخ الزمني، بجامع الوعي الفجائعي، في التوظيف النصي الجديد.

ثمة إحالات على مؤلفات أدبية، وأدباء عبر بنى تجدد ما هو معروف لدى القارئ جيء بها في السياق الروائي، بسبب تأثيرها، وحمولاتها الفكرية، ورصيدها لدى القارئ وفي الفكر الانساني عامة، ضمن إطار الحوارية الروائية التي تسمح بالانفتاح على التراث الانساني التاريخي والمتزامن، والافادة من سياقات إضافاته للتجربة الإنسانية في تموضعه الجديد في النصوص الروائية.

---

(٥٠) هاشم غرايبه، رؤيا: ٧٤: خُطبة قس بن ساعدة، أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت) ٣٨/١.

(٥١) سعيد علوش: عنف المتخيل الروائي: ٦٠.

(٥٢) مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت: ١٢.

(٥٣) محمد بنيّس، دينامية النص: ١٠٣.

فمن الإحالات على مؤلفات أدبية وفكرية عالمية، في تجربة الروائي مؤنس الرزاز الاحالة على ما كتبته في الفكر الماركسي روزا لاكسمبورغ[٥٤]، والاحالة على فكتور هيجو، وفان كوخ[٥٥]، والاحالة على رواية جيمس جويس، ورواية كامو الباعثة على الضجر والغثيان[٥٦]. وكذلك الاحالة على «لمن تقرع الأجراس، لأرنست همنغواي»[٥٧]، والإحالة على دعاء الكروان لطه حسين[٥٨]، وكذلك على بحر حنا مينا[٥٩]، وعلى كافكا، وإدجار الن بو[٦٠]، وفي موضع آخر الاتكاء على دواوين لوركا، وناظم حكمت، وانسي الحاج، وعلى الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، وكذلك على كتاب المستطرف من كل فن مستظرف[٦١]، هذا بالاضافة إلى أنّ عناد الشاهد، كان ينادي الجاحظ حين يستولي عليه المخدر، متحدثاً أثناء نومه بالفصحى[٦٢].

أما في نصّ المقامات فثمة احالات كثيرة على أدباء، وعلى نصوص أدبية وشعرية، ومن هذه الاحالات على سبيل المثال لا الحصر: «والمتنبي يعرض لسانه في سوق الخدم»[٦٣]، وشرعت اظافري الكليلة تقصر همتها في نبش قبر (ابن القيسراني) الذي تغزل بالعيون الزرقاء[٦٤]. وفي موضع آخر من النص ورمح عنترة في روحي أصبح حبلاً من أردأ الحبال[٦٥]. واستشهد «ابن شهيد» تابعاً لزوابع «ساره» في اطراف البيد[٦٦].

إنّ الناظر في خريطة الإحالات السابقة على روايات وروائين، وشعراء تأكدت جدارتهم واستقرت بطولات شخصياتهم كانموذج حي، يضاهي واقعية الواقعي هو من

---

(٥٤) مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت: ١٤.
(٥٥) نفسه: ٨٢.
(٥٦) نفسه: ١٠١.
(٥٧) نفسه: ١٠٦.
(٥٨) نفسه: ١٢٣.
(٥٩) نفسه: ١٤٨.
(٦٠) نفسه: ١٤٨.
(٦١) نفسه: ١٤٨.
(٦٢) نفسه: ١١٥.
(٦٣) سليمان الطراونه: مقامات المحال: ١٢٥.
(٦٤) نفسه: ١١١.
(٦٥) نفسه: ٣٨٥.
(٦٦) نفسه: ٣٣٧.

باب مقابلة البطولة الجاهزة بالبطولة المحتملة، لأبطال الروايات الحاملة لهذه الإحالات، فالرواية العربية تضعنا أمام إشكالية الرصيد الثقافي، والمكتوب الروائي الذي هو بصدد الإنجاز فثمة أبعاد بين البطولة المرتبطة بالقراءة، والبطولة المرتبطة بالكتابة، والدمج بينها يؤسس لبطولة جديدة(٦٧) كما أن لهذه الموروثات الأدبية والفكرية، سلطة نصيّة تفسح الرواية المجال أمامها والحوار بأصواتها الإبداعية الروائية، لإعادة ترتيب مقولاتها ضمن إطار النص الجديد، معيداً الروائي، إنتاجها، إنها تقنيات روائية تسمح باستحضارثقافة الروائي ووعيه التاريخي محققاً تقاطع الرواية، كنوع أدبي مع الموروث الإحالي المرجعي على قاعدة جامع النص أو جامع الأنواع.

أن حوارية الخطاب الروائي مع نصوص أخرى نثرية وشعرية، وتوظيفه إنما يصبُّ في حقول تجريبية الرواية العربية الحديثة، التي تسعى لتأسيس «سردية عربية» مفيدة من الخطابات السردية القديمة والحديثة(٦٨)، متصلة بالموروث الأدبي الحكائي والغنائي، وصولاً إلى صوغ شكل روائي عربي يفيد من موروثه من جهة، ويفيد مما توصل إليه على مستوى التجريب في الأدب الإنساني عامة: خاصة وأنّ تعالق الروايات المعاصرة مع الموروث الأدبي هو تعالق مع موروث مكتوب مدون، بصفة أن هذا الموروث هو ملك جماعي، يتم تناقله من جيل إلى آخر، ويتمُّ تدارسه أيضاً بما يتوفر من أدوات معرفية تتطور بحسب تطور العلم والمنجزات الحضارية.

---

(٦٧) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٦٧.

(٦٨) عبدالله ابراهيم: المتخيل السردي: ١٠٦.

الفصل الثاني

الموروث المقامي

أنّ دراسة الأثر المقامي في النصوص الروائيّة، واستجلاء علاقاته التناصية، ينطلق من أنّ المقامة في الموروث الأدبي السردي العربي، فن من الفنون الأدبية التي اتخذت شكل الحكاية، مؤسسة لسردٍ عربي نثري، باعتبار أن بديع الزمان الهمذاني قد كتب بعض مقاماته بشكل حكائي، موجداً النصَّ المؤسس المكتمل نقدياً لهذا الفن النثري في الأدب العربي([1]).

إن استجلاء القيمة الجمالية والموضوعية لتوظيف النصوص المقامية، في النصوص الروائية قيد الدراسة يتم من خلال استشراف المكونات، والسمات المشتركة بينها، وبين الأنواع السردية الأخرى كالرواية باعتبارها نصّاً يخرج على التحديدات الجنسية الصارمة([2]). ليقترب من إطار جامع النص، أو جامع الأنواع السردية، بما يتيح له احتواء أجناس أدبية أخرى، في بنيتة الحكائية.

لقد درس النقاد ومؤرخو الأدب، جنس المقامة عامة، واعتبرها بعضهم قصة قصيرة([3]) وضرباً من التصوير اللغوي ذي بنية حكائية، وكثافة بلاغية، وموضوعه الكدية وغايته تعليميه وذلك في كل متكامل([4])، و نصاً أدبياً يقوم على حكاية، ويقوم على نظام، فالحكاية معنى سردي، والنظام ايقاع([5]) ونصٌ أدبي مَسْجوع([6])، فهو فن نثري ذو خصائص أدبية فنية ومعروفة نقدياً، فكيف تفيد الرواية المعاصرة من المقامات؟ كيف أفادت الرواية الأردنية من هذا الموروث النثري.

---

(١) لقد ناقش سمير محمود الدروبي هذه الآراء في التأسيس للمقامات الحكائية مشيراً إلى أحاديث ابن دريد التي مهدت لظهور المقامة على يد بديع الزمان الهمذاني؛ كتابه: شرح مقامات جلال الدين السيوطي، ت (٩١١هـ)، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٠٩-١٩٨٩م ٩٧.

(٢) محمد أنقار «تجنيس المقامة»، فصول م١٣، ع٣، ١٩٩٤: ٩.

(٣) يقول محمد رشدي حسن: والمقامة نستطيع أن نعرفها بأنها قصة، تروي خبراً نامياً في ذاته، عن بطل محتال في لحظة من لحظات حياته، وليس هذا التعريف جامعاً لكل المقامات التي قلدت الهمذاني من ناحية الشكل: محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٧٢: ١٤.

(٤) محمد أنقار «تجنيس المقامة»: ١١.

(٥) عبدالله الغذامي، القمر الأسود أو النص القاتل، فصول م١٣، ع٣، ١٩٩٤، ٤٣.

(٦) سمير محمود الدروبي، شرح مقامات جلال الدين السيوطي: ٤٢.

إنّ توظيف السرد المقامي في نصوص روائية، يأتي انطلاقاً من إفادة الرواية من البنية الحكائية، والسردية للمقامة، والتي تتيح للرواية المحدثة تنويع خطاباتها، وسرودها، وتعددية أصواتها، ذلك أنّ مقومات المقامة الفنيّة، تبرز خصائصها الأدبية، والتي ترافقت بوعي موازٍ أدراك من خلاله المقاميون أنهم يكتبون نصوصاً، قد توازي، الشعرية وايقاعاً. كما أنهم ضمّنوا نصوصهم خطاباً ناقداً لعصورهم اجتماعياً وسياسياً، هذا بالاضافة إلى تجاوب النصّ المقامي والمقامة الهمذانية خاصة مع وسيلة بلاغية كالسخرية، كما استلهمت سمة المفارقة القائمة بين المَكْر والدعوة إلى الخير، مثلما استلهمت سمة مدح الحمق(٧). يضاف إلى هذا أنّ بعض المقامات المتأخرة، قد استلهمت ترميزاً كلياً مقترناً بمعادلاته الموضوعية. كمقامة الرياحين للامام جلال الدين السيوطي، التي يرى بعض من درسوها أنّها مرموزة سياسياً بالحكام الذين تنازعوا السلطة(٨). وهذا يؤكد ارتباط المقامة نوعاً أدبياً ضمن سياقها التاريخي بالواقع الاجتماعي الذي افرز ظلماً وآفاتٍ اجتماعية تصلُح للمحاكاة في العصر الراهن، وللاستلهام في نصٍّ جامع الأنواع الأدبية من خلال علاقات تناصية، تقوم على التحويل، والامتصاص وليس مجرد الاجترار لهذا الماضي.

إنّ نصّ «مقامات المحال»(٩)، الروائي يصلح أن يكون أنموذجاً لتناص بالتحويل مع المقامات الهمذانية تحديداً، فالسارد هو بديع الزمان الهمذاني، محولاً، آخذاً لعدة سمات وصفات في النص الروائي لا تغادر سمات شخصية مبدع المقامات في النصوص المؤسسة، وأول صور التعالق في النصِّ الروائي مع بديع الزمان اتخذ شكل التماهي بالسارد، أو الراوي، يقولُ النصُّ: «بديع الزمان أنا، يالسخرية الأيام!. كيف لقبتموني (بديع الزمان)، وان بَعَد هاجر بِدْعة ضالة أدور في فلك هذه الأكوان؟ لقبتموني (بديع الزمان) لما أحظى به من اهتمام العارف المقدسي، والخبير الجوال»(١٠)، فاذا كان بديع الزمان الهمذاني علامة على عصره، وعنواناً له، لابتكاره فن المقامات التي جعلها جنساً أدبياً قائماً بذاته، خيث العلاقة الوثيقة ما بين البديع من

---

(٧) محمد أنقار، «تجنيس المقامة»: ١٠.
(٨) سمير محمود الدروبي، شرح مقامات جلال الدين السيوطي: ١١٥.
(٩) سليمان الطراونه: مقامات المحال.
(١٠) نفسه: ٣١.

حيث هو فن بلاغي مثير في تلك الحقبة، وبين لقب الهمذاني في كونه بديع الزمان في زمان البديع([11])، حيث يحيل النص الروائي سارده إلى بديع الزمان، مُسْتحضراً حمولاته الإبداعية والتاريخية، مكرساً ما هو معروف ومتوارث في الذات الجمعية العربية حول رواد حضارتها ونهضتها، ويبدو النص الروائي مدركاً لأبعاد هذا التعالق مع المرورث المقامي ممثلاً بمبدِعه (بديع الزمان حيث نجد أن لفظه بديع الزمان في النصِّ الروائي بين قوسين، مما يجعل التماهي ببديع الزمان، تقنية قصصية أرادها الكاتب ووعاها يقول:« أسطورة الزمان »، معجزة الزمان »، «وبديع الزمان »، ألقاب غرستها في قلوب مترعة بالأحزان يا بديع الزمان، أنت خير من خرج في واد هاجر من الثقلين ليخترق بنا الأسوار إلى بني الأنسان »([12])فبديع الزمان في النصِّ الراهن شخصية تراثية تعبيرية، محملة أقنعة معاصرة، وأبعاداً معاصرة. لتعبر عن الواقع الحاضر، فالشخصية المقنعة في الرواية العربية بمثابة الأداة التعبيرية في نسيج الرواية([13]) مولدة دلالتها الرمزية من خلال التقنية الروائية بالإحالة على الشخصيات التراثية كبديع الزمان ومن خلال التفاعل الفني بين الدلالة التراثية والمعاصرة([14]) التي تمد الراوي المتماهي ببديع الزمان التراثي بالبطولة الجاهزة. حيث أنَّ الفكرة تساوي البطولة، والبطولة هنا استثمار دور هذه الشخصية وتجميعه. في معمار فني روائي([15]) فتقديم هذه الشخصية بكل حمولاته التراثية نفترض تأثيرها فينا، وللروائي حقُّ التأويل والتعليق والتدخل لتبديل الأدوار في الراهن، ولتقليص المسافة الزمنية والجغرافية بين تاريخين ووعيين متساويين([16])، فبديع زمانه، هو بدعة هذا الزمن الراهن، بعد ضياع أرضه واستعماره، وفي سعيه الدؤوب للحاق بركب الشعوب والأمم المتقدمة، فرض عليه التشرد والاستجداء، والتحايل، والظهور بوجوه وأقنعة مختلفة، فبديع الزمان عربي هذا العصر. ضحية، راح يتخبط بين ماضٍ مجيد كان فيه السيِّد، وحاضر مُزْرٍ أصبح فيه العبد المأمور المطيع، ومستقبل مجهول بأمل أن يستعيد فيه

(١١) عبدالله الغذامي، القمر الأسود أو النصُّ القاتل: ٤٢.

(١٢) سليمان الطراونه. مقامات المحال: ٣١.

(١٣) مراد عبدالرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر: ٧٩.

(١٤) نفسه: ٩٨.

(١٥) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٥٩.

(١٦) نفسه: ٦٤.

امجاده([١٧]).

إن استجلاء البنية المقامية النصيّة في الروايات هو استجلاء ناظرٌ في بنية القصّ متجنبٌ استعمال البنية القصصية احترازاً مما يمكن أن يتبادر إلى الأذهان من خلط بين الاجناس الأدبية المختلفة فليست المقامة قصة بالمفهوم، المحدث([١٨]) لتكون نصّاً داخل نص ولكنها ذات صلة وطيدة بعدد من الاجناس الأدبية، ذات السمات الفنية والموضوعية متباينة المشارب([١٩])، والتي يسمحُ مفهوم جامع النص باستيعابها، ومنها فن القصّ الذي يحتوي حبكة يتحرك البطل في نسيج خيوطها وصناعة أحداثها، فالبطل السارد يقدم قضيته محاكياً المقامة في نصٍّ «متاهة الأعراب»([٢٠])، النصّ الروائي الحامل لجامع الاجناس الأدبية يقولُ السارد: «لما قام حسن الثاني من نومته في الكهف، خرج لابتياع الطعام، في تلك اللحظة، علا غبار حتى بلغ عنان السماء، وانعقد حتى حجب الضياء، وتكاثف حتى ملأ الأرض حلكة وظلاما، ثم وانقشع هذا الغبار العملاق، فاذا به ينكشف عن جيشٍ جرار من فرسان يشحذون على ومضٍ السماء سيوفهم، وتبسط الزوابع أعنتها بين ايديهم، وما راعني إلا أن رأيت ذياب على رأسهم»([٢١]) فالبطل حسن الثاني يتحرك في فضاء النصّ المحاكي للمقامة وسط مجموعة أحداث مسرودة، وهي في صلب الظاهرة الأدبية الحكائية، فاثناء خروج حسن الثاني، من الكهف، رأى الغبار وقد علا وانعقد وإنقشع، ثم تكشف عن جيش جرار كان ذياب على رأس هذا الجيش، فثمة منظوم لغوي في هذا النص يحاكي المقامة، وثمة بنيةٌ هي بنية المضمون الذي تُعبّر عنه هذه الحكائية في الاحداث المتتابعة سردياً محكومة بالتتابع الزمني، إن البطل وهو يرّهنُ انكساره وامتداد وحصار هذا الانكسار ممثلاً بمطاردته ومصادرة حريته، يضيف باستلهام حكائية المقامة وبنيتها السردية، قيمة جمالية وفنية، ومعرفية تجعل من النصّ الحامل لهذا النص المحاكي المقامة نصّاً مفتوحاً على إمكانية ثقافية ومعرفية هائلة تلغي الحدود الصارمة، والتحليل

---

(١٧) أحمد الزعبي، أبعاد الصراع الحضاري في مقامات المحال: ٤٣.

(١٨) الحبيب ستيبل، من البنية إلى المعنى (المقامة المُضرية)، الاداب، ع١، ٢، السنة ٣٢، ١٩٩٠: ٦٦.

(١٩) عبدالله الغذامي، القمر الاسود، أو النصّ القاتل: ٤٣.

(٢٠) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٤٣.

(٢١) نفسه، ٤٣.

المقصود في النصِّ الروائي. كما تنوع السرد في مبنى النصِّ الحامل لهذه النصوص، يمد المبنى الحكائي بما يبعد رتابة السرد المتوالي، ويضفي على العمل صدقاً وحميمية، فثمة حَدث قصير في هذا المقطع ولكنه يساق بشكل مكتمل متضمناً النتيجة أو الحكمة المستخلصة من النص الأدبي عامة(٢٢).

ثمة وحدات حكائية في المقامة، هي واجهة السرد الأمامية تغري ببريقها القصصي(٢٣)، وقد أفاد نص مقامات المحال من هذه التقنية المقامية ذات الوحدات الحكائية(٢٤) في ترتيب عنوانات الرواية بنصٍ موازٍ حيث قسمت النصَّ الروائي كلّه إلى وحدات حكائية تحاكي التقسيم المقامي الأصل(٢٥).

وإذا كانت المقامة، تتسم بالأسلوب البديعي، الذي تكثر فيه المحسنات اللفظية المسجوعة وهذا الأسلوب هو الخيط المتصل الذي يجمع المقامات العربية في إطار عام لكل مضامينها عبر العصور الوسيطة(٢٦) فالمقامة تتوسل بالسجع والقافية، وهي مكونات مستمدة من موسيقى الشعر الخارجية، تثير الانتباه إلى أنَّ من يخرج عن المألوف في مجال الأسلوب، فعليه أن يذعِن لهيمنة الشعر ومكوناته(٢٧)، وهذا ما حاولت المقامة ابتداعه من خلال نظام ايقاع المقامة الانشائي السردي، الذي يجمع بين الشفاهي والكتابي، فهي فن شفوي في أصله ذي خطاب سردي، ثم يأتي الايقاع متمثلاً بالجمل المسجوعة المتوازنة في اقتصادها اللغوي(٢٨). وقد أفادت الروايات الأردنية قيد الدراسة من شعرية المقامة وايقاعها، المحاكي موسيقى الشعر الخارجية، والمتمثل بالجمل المسجوعة المتوازنة، وخير شاهد على هذه الافادة ما قاله حسن الثاني في نصِّ المتاهة: «اعلم يا عزيزي ، أنني خرجت مع صعاليك العرب، وذؤبانها في غارة على قافلة من التجار...علونا على ظهور الجياد، وسرنا بالخيل، ثم انحدرنا كالسيل، وانعطفنا

---

(٢٢) أحمد درويش، البناء الفني لأحاديث ابن دريد وأصداؤه في مقامات بديع الزمان: فصول. م٣، ع٣، ١٩٩٤: ٢٧.

(٢٣) محمد أنقار، « تجنيس المقامة »: ١٣.

(٢٤) نفسه: ١٣.

(٢٥) قسم الروائي نصهَ «مقامات المحال» إلى سبعة مدارات، اتخذت في شكلها وحدات حكائية تحاكي المقامة وهي: مدار عرس الوجود، مدار الحيرة، مدار البعد، مدار العار، مدار العِنّة، مدار مخاض الوجود، مستغلاً العلاقة بين المقامة كفن نثري، والمقام كمصطلح صوفي سبقت الاشارة إليه؛ ص: ٨١ من هذه الدراسة.

(٢٦) سمير الدروبي، شرح مقامات جلال الدين السيوطي: ١٢.

(٢٧) محمد أنقار، « تجنيس المقامة »: ١٧.

(٢٨) عبدالله الغذامي، القمر الأسود أو النص القاتل»: ١٤٢.

كالسيل، وانعطفنا متسابقين، ورمحنا متلاحقين، وتناوبنا في النزال، واندفعنا كالجبال، وسقنا في الفجاج، واثرنا العجاج، ولعبنا بالرماح، وتقابلنا بالصفاح، وانفجرت الهيازع واهتزت الزعازغ، فكم سُبيت أحرار، وكرت أخيار»(٢٩)، ومن نصٍّ مقامات المحال(٣٠) نقتطع المقطع الدال التالي: «فلتستعد يا بديع الزمان، بل يا نقيّع عار الأيام لليلة طويلة يمزقُ أديمها لهاث طويل كأنها أزمان وأزمان، عروس الشلال الجديدة (موري) صيد عزيز المنال، وأنت لم تفقد الأمل منذ الف عام وعام»(٣١).

إنّ الناظر في هذين النصين المجتزأين يلحظ ويلمس الايقاع الصوتي، فيما سمي بايقاع لغة النصِّ في المستويين: الخارجي والداخلي، فمن خلال ايقاع الحروف والكلمات بالتكرار تتحقق ظاهرة الترجيع الصوتي، التي تعني ايقاع الحروف الصوتية ومجموعاتها(٣٢)، وتكريرها في النصِّ الأدبي.

لقد أفاد نصُّ مؤنس الرزاز، المقتطع من متاهة الأعراب: من عجائبية السرد المقامي أيضاً، حيث أنَّ المجاوزة لما هو طبيعي، على مستوى الأحداث، والظواهر الخارقة، يصير محركاً ومولّداً للنص(٣٣) تبدو هذه العجائبية في قول حسن الثاني: «اندفعنا كالجبال، وسُقنا في الفجاج، وانفجرت الهيازع، واهتزت الزعازع»(٣٤) فهذا النصُّ يحاكي اجواء النصوص المقامية الفانتازية المجاوزة لكل ما هو مألوف مع ايهامه بالصدق وتصريحه بالخيال، بما يتيح للسارد في لجوئه إلى الماضي البعيد حيث مظنة الغموض والغرابة، يبعد تلقائياً خاطر التحقق من صحة الأحداث أو عدمها، بما يجعل محك النص، صدقة الفني، وليس الموضوعي»(٣٥)، وكأن الروائي يثبت أنّ النص الجديد ما هو إلا عُصارة لكثير من التراكمات والتجارب الثقافية الشفهية والمدونة للأمة(٣٦)، والتي تجعل الانسان المعاصر مأزوماً يعاني الهوة العميقة بين

---

(٢٩) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٢١؛ ٤٤، ٤٧، ٣١، ٢٠٠، ٣٥٦.

(٣٠) سليمان الطراونه، مقامات المحال.

(٣١) نفسه: ٣٥.

(٣٢) علوي الهاشمي، جدلية الكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة بينة الايقاع في الشعر العربي، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث/ جامعة اليرموك، الأردن، ٢٤-٢٦ تموز ١٩٨٩م :٦.

(٣٣) شعيب حليفي، «ثيمة السفر في النصِّ السردي القديم»، فصول م١٣، ع٤، ١٩٩٤ :٢٥١.

(٣٤) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٢١.

(٣٥) أحمد درويش، البناء الفني لأحاديث ابن دريد واصداؤه في مقامات بديع الزمان: ٣١.

(٣٦) محمد الشوابكه، «توظيف التناص» في متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٤٣.

ماضيه المليء بالفروسية والبطولة، وبين حاضره المتشظي القامع المليء بالتناقصات، وانقلاب موازين المنظومة الخلقية في المجتمع والتي تجعل من الباطل حقاً أحياناً وهذا ما نلمسه في الواقع الروائي المدروس.

إن تضمين النص الروائي نصوصاً سردية نثرية تُحيل إلى المقامات في مجالها الدلالي وبنيتها الحكائية التي لا تنبو عن السياق، هو مما يدخل في باب وعي الكاتب بالابداع العربي، وتوظيفه بوعي مسبق يتمثل في اعادة انتاج ما هو منتج ولكن في سياق الراهن المعاصر.

الفصل الثالث

الخطـــاب النقـــدي

أنّ دراسة الموروث الأدبي في النصوص الروائية يرتبط بما اصطلح على تسميته برواية النصّ(1) في النقد الأدبي الحديث، ورواية النصّ ذات صلة وثيقة بمصطلح الأنواع أوالاجناس الأدبية، ذلك أنّ ظهور مصطلح جامع النصّ أو جامع الأنواع، أو جامع النسج كما يطلقه جيرار جنيت(2)، يبرز إشكاية الجنس الأدبي، حدوده، ومفهوماته، حين يُعنى بتحليل مختلف علاقات التداخل التي تقرن النصّ بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي إليها(3).

إنّ المزج بين الأجناس، أو الاستخفاف بها يمثل في حد ذاته جنساً من الأجناس(4) بمعنى إمكانية احتواء النص الأدبي عدداً من الاجناس الصغرى والكبرى، والتي لا تعدو أن تكون طبقات تجريبية، وضعت بناءً على معاينة المعطى التاريخي الذي اقتضى ظهور الجنس الملحمي أولاً، ثم تلاه الغنائي، وجاء اخيراً الجنس الدرامي(5). فالاساس الطبيعي والتاريخي المتواصل للأجناس الأدبية يخترق الآثار الأدبية للأجناس، والتي هي تحقيقاتٌ مادية، وتاريخية، كالرواية والقصة القصيرة، والملحمة، ثم الاجناس التحتية، وهي تخصصات محصورة داخل الاجناس، مثل رواية المغامرة التي تدخل ضمن جنس الرواية(6).

من هنا فإن دراسة النص الأدبي نقدياً لا بدّ وأن يميّز في العمل القصصي، بين الحكاية؛ وهي الأحداث المروية والشخصيات المتحركة، وغيرها من العناصر التي تحيل إلى تجربة المتلقي، وتعدُّ محاكاة لواقع، وتنتمي إلى العالم الخيالي الذي يخلقه الفنان، وبين المظهر الثاني للقصة والمتمثّل بالقول، أي الكلمات الموجهة من الكاتب

---

(1) محسن جاسم الموسوي، ثارات شهر زاد: ١٧٣.
(2) جيرار جنيت، مدخل لجامع النصّ: ٧٩.
(3) نفسه: ٧٩.
(4) نفسه: ٩٢.
(5) فاضل ثامر، الصوت الآخر: ٢٥٤.
(6) جيرار جينت، مدخل لجامع النصّ: ٨٣.

إلى القارىء والمشتملة نوعية القول الذي يستخدمه السارد كي يطلعنا على الحكاية(٧) وهذا يعني التفريق بين الحكاية كمسرود، والخطاب الذي يستخدمه السارد والذي هو كيفية سرد الحكاية(٨)، ليحل سؤال كيف تكتب؟ محل السؤال القديم لماذا نكتب؟(٩) ولما كان النقد يتصلُ أساساً باللغة وينتج مقالاً لغوياً، يدور حول مقالٍ لغوي آخر(١٠) فالناقد قد يستخدم المادة نفسها التي يستخدمها المنتج الذي يحلل عمله، من هنا يبرز اهتمام الروائيين المعاصرين بالخطاب النقدي الروائي، الذي يريد توظيف الرواية لفائدتها(١١) والمتمثل في الرواية باشتمالها على اشارات تفضي إلى تقديم رؤية نقدية لماهيّة العمل الروائي، وتشكل ضرباً من ضروب التناص(١٢) وتجعلُ النصوص الروائية التجريبية حافلة بممارسة روائية مستبطنة للنقد، ونقد النقد، مقابل الممارسة الروائية الصريحة، فالنصُّ الروائي المنطوي على اطروحات في النقد، يتيح الحكي والوعي النقدي به معاً(١٣) وكأن الروائي يقابل بين واقعين: الواقع المادي، وواقع الاشكال الكتابية، والنوعية: إن هذه المقابلة تبدو واضحة في سؤال عبدالله الديناصور لنفسه: «كيف كتبت مذكرات الديناصور». فيجيب عبدالله نفسه قائلاً: «من غرائب الشجون، وعجائب الشؤون، أن يعترف كاتب بأنّ قراره لم يستقر بعد على كتابه مذكرات الديناصور، بصيغة المتكلم، أم بصيغة الغائب»(١٤).

إن الروائي يربط في هذا النصِّ بين عدم التخطيط المتقن المسبق للعمل الأدبي، وبين واقع العربيِّ الراهن غير المخطّط لحياته، ولمستقبله. في عصر الاستلاب والغزو الثقافي، فالسارد من خلال تدخّله هذا ينسف الحواجز نهائياً بين المنطقين والواقعين، بحثاً عن وعي ممكن لشكل أدبي يبدو مستعصياً على الابداع. كما يستعصي الواقع المادي. فالسارد الناظر لمسألة نقدية حول الكتابة بضمير الغائب. أم بضمير

---

(٧) محمد مفتاح، البنائية في النقد الأدبي: ٤٠٦.
(٨) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص: ١٥.
(٩) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٣٣٠.
(١٠) نفسه: ٣٣٠.
(١١) حميد الحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا: ١٨١.
(١٢) محمد الشوابكة، «توظيف التناص في متاهة الأعراب في ناطحات السراب»: ٣٨.
(١٣) نبيل سليمان، فتنة السرد: ٤٢.
(١٤) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٤: ٤١.

المتكلم. يدرك مقولة تداخل حدود النقد بحدود الاشكالية العامة للقضايا الانسانية التي تثقل البطل[١٥] وتجعله يشترك مع صديقه الروائي مؤنس الرزاز، لكتابة الرواية بالصيغتين الغائبة والحاضرة[١٦] جاعلاً النص الروائي لا يدعي التسامي الأدبي حين يعلن عن الاسهام الصريح للروائي، بل إنّه في مواجهة مع تقاليد الايهام الروائي، هادماً الوفاق بين الرواية التقليدية والقارىء، فالنصُّ ليس وسيلة للتسلية، والكاتب ليس محايداً، وصارت هذه المواجهة مع التقاليد من قضايا النقد المعاصر[١٧].

إن تدخل السارد في النصِّ الروائي المعاصر يكسر الايهام الروائي الذي تحاول الرواية التحليلية جنساً أدبياً اقامته، ويبدو في سياق هدم مقصود لاحتماليته وإيهامه وخصوصاً عندما يناقش في سياق العلاقة مع المتلقي[١٨]، فسوزي في نصٍّ أحياء تسأل عناد الشاهد: « لماذا غيرت أسمي في روايتك، أفضل أسمي الأول، ولماذا زيفت الزمان والمكان »[١٩] وفي نصِّ رؤيا[٢٠]، فزيد يصرخ: «يا صاحب الزمان الأمني، أترك المعاصرة والأصالة وأهرب للبدء، من أين تبدأ الحكاية؟ الأمور بنهاياتها وما البدايات إلاّ افتراضاً واهماً نقيم عليه الحكاية[٢١].

إن تكسير الايهام الروائي يتبدى ايضاً من خلال تداخل صوت السارد بصوت البطل الرئيس القاص في نصٍّ « أحياء في البحر الميت » فكل واحد منهما يكاد يقصُّ القصّة نفسها، ولكن من خلال منظوره هو، فمثقال طحيمر الزعل يبدي رأيه في أوراق عناد الشاهد التي تتشكل رواية، ولا تتشكّل، مصوراً طريقة عناد الشاهد في الكتابة، محيلاً على رواية له كان يسميها « عرب » تارة، ويسميها أعراب[٢٢] طوراً أخرى، ويبدو مثقال طحيمر ناقداً لعمل عناد الشاهد الأدبي هذا قائلاً: « هي في أسوأ الأحوال عمل أدبي، قد يراه المرء رواية مفتوحة تختلط فيها الرواية بالسيرة الواقعية، بالهذيان ،

---

(١٥) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٩.
(١٦) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور: ٤١.
(١٧) محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد: ١٧٣.
(١٨) نفسه: ١٧٣.
(١٩) مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت: ٥١.
(٢٠) هاشم غرايبه، رؤيا: ٥.
(٢١) نفسه: ٧٥.
(٢٢) مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت: ٥.

بنقل كلمات الآخرين، بانفجار عاصف لكل ممكن يتأبّى التحول إلى فعل»([23]) فالسارد الناقد هنا يشير إلى تقنياته في القصّ من خلال المدرسة الواقعية، والاشارة لتيارات الوعي واللاوعي، وكل يشير إلى تقنية الإحالة على نصوص أو كلمات الآخرين، كاشفاً عن أوراق اللعبة الروائية، مكسراً الأيهام الروائي المتمثل في الرواية التقليدية كما يرى سعيد علوش في سياق مختلف بتتابع الاحداث وتسلسلها الزمني والمنطقي([24]).

إن الاشارة لتقنيات القصّ المتمثلة باستدعاءات قصصية روائية داخل الرواية، تعزّزت بتدخل السارد السافر، الخارق لقوانين اللعبة الروائية، فعناد الشاهد شرع في كتابه روايته تيمّناً بدبلنزر جويس، وتختلط في أوراقه الشخصيات التاريخية، بكل حمولاتها التراثية، فالمنفلوطي يختلط بتيسيرسبول، وتيسير سبول بماياكوفسكي. ومايا كوفسكي بورقة بين نوفل، وإذا بورقة ينشطر إلى عناد نفسه، والحجاج بين يوسف معاً([25])، إنها تقنية خرق قوانين اللعبة الروائية التي أشار إليها النقاد في مَعْرِض تحليلاتهم الروائية. فالسارد هنا أحد أصوات النصّ الروائي المتعدّدة، يجعل من نفسه صوتاً، ومن المنفلوطي صوتاً، ومن ورقة بن نوفل والحجاج، وما ياكوفسكي أصواتاً حوارية، تقوّض الإيهام الروائي، بالتتابع والمنطقية، ذلك «باستخدام بنية الإلتباس، التي تخلط بين كل هؤلاء الشخوص، معلنة ظروف الحكاية وتقنياتها»([26]) «بخلخلة التراتب المنطقي الروائي، والوهم المتشكّل جرّاء التعامل مع الأشكال الروائية الدارجة»([27]).

إن هذه المقصدية، المقوّضة لما ألف في السرد الروائي التقليدي هي التي دفعت السارد في متاهة الاعراب، وعند صوغ العالم البديل إلى الاعلان عن انفلات هذا العالم، «العمل الجديد وأبطاله» من بين أصابع السارد. ممجّداً هذا التمرد. وهذا الخروج عن النص، الذي فسره أبطال النصّ البديل بأنّه بطولة حقه، تكمن في التمرد

---

(٢٣) مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت: ٧.

(٢٤) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٩٨.

(٢٥) مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت: ١٠.

(٢٦) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٩٨.

(٢٧) محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد: ١٧٧.

على الدور الذي رسمه مُبْتدعهم لهم وأنَّ التمرد رسالتهم الكبرى([28])، هل لأن التمرد على النصِّ يوازي التمرد في الحياة؟. أم لأن المؤلف لا يُعلن نفسه بوصفه خالقاً أو عالماً عليماً، بل لكونه مُخْتلقاً للحوادث، ومبتدعاً للشخوص، مانحاً اياهم الاهتمام، ليظهروا مالكين للنضج وللحيوية الذهنية التي تخرجهم عن مدار محاكاة الواقع. وهذه من اشكاليات النقد الأدبي الحديث([29]).

إن ممارسة الشخوص للنقد في النصوص الروائية المعاصرة قد بدت في صورة النقد المباشر القلق ازاء التقاليد الجارية في الآداب والفنون طارحين بدائلهم في فرضيات نقدية حملتها النصوص تعبيراً ومنهجاً من خلال المراهنة على الرواية ومستقبلها المتغير القادر على التعايش بموجب إنجازات الحضارة([30]) يَدْعمُ عناد الشاهد هذا الرأي قائلاً: «رماني مثقال بعد أن تصفح اوراق مشروع روايتي «اعراب» بتهمة تزوير الأمكنة والأزمنة والاسماء»([31]) وفي موضع آخر فإن عناد الشاهد يرد على النقد الذي وجهه مثقال قائلاً: «حين انتقد مثقال مسودات بعض فصول روايتي «اعراب» أو «عرب»، هتفت بحده: «تقول مجزأة" طبعاً مجزأة، اليس الانسان، ألست أنا، ألست انت مجزأين»([32]) إنه الشعور الملح على الكاتب المعاصر بممارسة دور الناقد ازاء كتاباته، بما يضمن المسافة الجمالية التي تتيح له المراوغة والمناورة في تحقيق النقد الاجتماعي، كما يشعر الروائي من خلال خطابه النقدي هذا. بعدم مقدرة السرد الاعتيادي. على التعبير عن طاقة الكاتب أو محنته. أو حتى علاقته مع نفسه ومع الآخرين مما يجعله يخرق التزامه ازاء السرد وتقاليده، ويعلن بشدة ضغط الواقع عليه، مشيراً إلى القالب السردي الذي لم يعد يهمه كثيراً([33]) يقول عناد الشاهد مُدْركاً هذه المسألة: «وتختلط الكلمات كأوراق اللعب. وتنبثق الوجوه من الكتب فتجاورني، تترك قمقمها وتجاورني، شخصيات روايتي أعراب تأتيني في

---

(٢٨) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٩٧.

(٢٩) محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد: ١٧٧.

(٣٠) نفسه: ١٧٣.

(٣١) مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت: ٥١.

(٣٢) نفسه: ١٤٩.

(٣٣) محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد: ١٨١.

الصحو وفي المنام فنتناقش»(٣٤).

إن حوار المؤلف مع أبطاله يدعم مقولة التعامل الواعي مع معطيات مدرسة التحليل النفسي التي تذهب إلى «اعتبار البنية الأدبية خطاباً مقنعاً ومعقداً للاشعور»(٣٥). باحتساب صلة الأدب بالنفس البشرية.

إن خروج النص على مقومات الإعراف والتقاليد الأدبية النهائية المعلومة يتخذ في الخطاب النقدي شكل المقاضاة من خلال النص(٣٦) يبدو هذا واضحاً في حديث السارد في نصّ المتاهة عن البطل الايجابي الذي يريده بعض المثقفين المحلين(٣٧) وفي حاجة البطل إلى أسطورة، يقول حسنين سارد العالم البديل: «كنت بحاجة إلى أسطورة، كلّنا بحاجة إلى أسطورة، ورغبت في أن أصوغ بطلاً اسطورياً»(٣٨) إنه التمرد على المألوف في نماذج الأبطال الواقعين، والهروب نحو الأسطورية والسحرية بما تحمله من أمكانات للتعالي على الواقع والتاريخ وبما فيها من إمكانات للتخييل والبعد عن النمطية التقليدية في النصّ الروائي.

إن امتلاك المبدع «لعامل الاحتفاظ بالاتجاه»، وهو القدرة الكافية على التركيز على الموضوع، يقود إلي انشغاله بفكرة موضوع ابداعه، حيث يخضع العمل لمرحلة تقييم ذاتية، ليضمن قبوله من طرف المجتمع ونتيجة لتوتر المبدع النفسي، فإنّ الفعاليات النفسية، يضاف إليها الظروف الاجتماعية والمادية، كبيرة الأثر في الكيفية التي ينتج بها المبدع عمله الروائي، حيث يكون العمل الأدبي المنتج محصلة تفاعل هذه العناصر المختلفة في آن معاً(٣٩).

ويتجلّى في الخطاب النقدي احتدام وعي السارد، بتمجيد فِعل القصّ كفعل يقفُ في مواجهة الموت والانتهاء والفناء، فعناد الشاهد في نص أحياء يبدو في لحظة المواجهة المسلحة خائفاً من إعطاب يده اليمنى القادرة على فِعل الكتابة، ففي ذلك العطب توقّف عن الكتابة يقول السارد: «والكتابة حياتي، يعني حياتي، يعني عملياً

(٣٤) مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت: ١٤٣.

(٣٥) المرزوقي وشاكر، مدخل إلى نظرية القصة: ١٤.

(٣٦) محسن جاسم الموسوي، ثارات شهر زاد: ١٤٣.

(٣٧) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٤٣.

(٣٨) نفسه: ٣٢٧.

(٣٩) حميد الحمداني، النقد النفسي المعاصر، تطبيقاته في مجال السرد، دراسات سال،ط١. ١٩٩١: ٤٦.

الموت، يعني لن أنجز رواية أعراب»(٤٠)، وهنا «تبرز قدرة الفن على « تجاوز الواقع، أو الانتصار عليه أو إعادة تكوينه»(٤١) ها هو البطل في نصٍّ مقامات المحال يعلن لموري: «أكاد استخذي أمام سطوة حبك فأشعر أنه لولا أني اكتبك إليك أو إلي، لما استطعت أن امضي في حياتي»(٤٢) ففعل الكتابة هنا، يعني الحياة، يعني الانتصار على الموت والانكسار، أنّ معادلة الفعلٌ يساوي الحياة، تجد تصريحاً واضحاً بها في نصٍّ المتاهة حين يصرخ حسن الثاني محاولاً تجاوز محطات يأسة: « كان ينبغي أن أحيا، كان ينبغي أن أقص»(٤٣) متجاوزاً واقع دماره الذاتي والموضوعي، بتأجيله فِعْل الانتهاء.

إن إعادة تكوين الواقع وتجاوز محنته الانسانية، وإعادة صياغته، رغبة دفعت حسنين في نصٍّ المتاهة إلى صياغة عالمه البديل من خلال تفكيك العالم القائم(٤٤)، وإعادة بنائه نصّياً من خلال ما وصف برواية النصّ التي تبدو الكتابة فيها واعية لذاتها(٤٥)، يقول حسنين عند صياغته عالمه البديل: أصوغ البديل من خلال «عمل» لا سيطرة لأحد عليه سواي. أنا ظروفه الموضوعيه، أنا ظروفه الذاتية، أنا لحظته الحرجة(٤٦).

إن لحظة امتداد الوعي واحتدامه، في ذات السارد وهو يكشف اوراق لعبته الروائية محاولاً خلق البديل عما هو قائم بما يتصوره هو، مدركاً أنّ إعادة الصياغة هذه ليست وليدة لحظتها التاريخية الراهنة، بقدر ما هي متواصلة مع الماضي. « وأنا أصوغ، أصوغ، مثل خلد الحقل، رحت أنبش انفاقاً في حقول الأزمنة، اعتزلت العالم العصي على التواصل معي، وعكفت على اقامة معمار عملي الجديد وعالمي البديل»(٤٧) هو يعلن موقفاً ايديولوجياً، يتمثل باعتزال العالم الواقعي، المصادر لانسانيته ويسوق رؤى التغير باقامة عالم بديل.

---

(٤٠) مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت: ٢٨.
(٤١) محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد: ١٧٧.
(٤٢) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ٥٨.
(٤٣) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٩٧.
(٤٤) محسن جاسم الموسوي، ثارات شهر زاد: ١٧٥.
(٤٥) نفسه: ١٩٤.
(٤٦) نفسه: ١٩٤.
(٤٧) نفسه: ١٩٤.

من اللافت للنظر أنّ السارد وهو يصوغ عالمه البديل «قد لاذ بقرية صحراوية نائية، تقوم قرب مقبرة غبراء»(٤٨) واختيارُ المقبرة هنا كمكان لإنطلاقة صوغ العالم البديل، اختيار مدرك وواع، يدين الأحياء الذين هم في عداد المقتولين أو الموتى روحياً، فالمقبرة كما أشار النقاد في سياق آخر مشابه تشكل معادلاً موضوعياً للمقبرة الكبيرة(٤٩) التي يتركها البطل هنا مختاراً ليصوغ عالمه البديل فلعل العالم البديل المنبعث من الموت يحمل طقوس البعث، ومعجزة الحياة المنطلقة من جوف الموت يقول السارد: «هربت من الناس، والمؤسسات والعالم، ولذت بهذا العزلة، لإقامة اسطورتي الخاصة أبطالي أنا، نصّي أنا، أدواري أنا، مسرحي انا»(٥٠) فالسارد يعلن علمه الابداعي بهذه الحدة من التركيز على أبطاله هو، نصه هو، تأتي في إطار الإيهام بأنّ النصٍّ هو خلق وابتكار وتخييل ومماثلة، مما يجعل العالم البديل بمثابة النصٍّ في النصٍّ، رغم البنية الروائية الحاملة لهذا النص، فلا ينبو النصٌّ عن النصٌّ بل يظلّ مرتبطاً بالاطار العام وهو الرواية(٥١) لقد أشار النقاد إلى أن المكان الروائي هو المكان الذي يحل فيه الخيال الأدبي جملة التناقضات الاجتماعية المادية التي لا تجد حلاً في سيرورته الأدبية، بنقل وضع التناقض من مكان إلى آخر، وهي في انتقالها وبواسطته تجد حلها التخييلي(٥٢) . من هنا فالعالم البديل الذي صاغه حسنين تمثل في ولوج دولة السراب، يقول حسنين: «ساضرب في الأرض السرابية مرة أخرى مقطوعاً من شجرة، علي أن أقف على غريبة العجائب وعجيبة الغرائب، لعلّها تنشر على حقيقة سري»(٥٣) فحسنين بطلة الدولة السرابية يمارس بطولته من خلال ما أمده السارد من بطولة جاهزة، هذه البطولة الجاهزة هي التي جعلت السارد يصفه قائلاً: «كان بعيد الأمل، عظيم الاطماع، منقذ الحلم ومنجزاً له: رجل التاريخ وصانعه»(٥٤)، وهو أدم الحسنين، وأدم القحطاني، عاش في أعماق الصحراء، وقيل عنه: «أنه غلام

---

(٤٨) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٩٤.

(٤٩) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، دار الفارابي، ط١، بيروت (د.ت): ١٠٥.

(٥٠) مؤنس الرزاز، متاهة الاعراب في ناطحات السراب: ١٩٧.

(٥١) محسن جاسم الموسوي: ثارات شهرزاد: ٣١.

(٥٢) فيصل دراج، دلالة العلاقة الروائية: ٣١.

(٥٣) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٨٢.

(٥٤) نفسه: ٢١٢.

سيبلغ الاسباب ويركب السحاب، ثم يهوى فاجعاً كالنهار »، فهو بطل استقاه السارد من التاريخ قبل حمولاته ومدلولاته ليكون في ذلك عبرة وموعظة، وليشكل بطلاً باحثاً عن العدل والقوة، دافعاً له إلى أدوار البطولات الجاهزة الخارقة، التي يصارع البطل المضاد من أجل عدالتها وحريتها، فهو بطل يناضل من أجل قيم متعالية ومطلقة، عبر خوض معركة هي بشكل عام بين قوتين: القوة الخيرة والقوة الشريرة[٥٥]، فآدم الحسنين يصارع البريجادير وجنوده الألمان، ومن قبل صارع الدولة العثمانية، ووقف ضد السلطان عبدالحميد عندما أمر بمد خط حديدي لنقل مواكب الحجاج والقوافل، فالخط الحديدي يعني التطور، ويعني القضاء على المهن القديمة للقبيلة وعلى الاتاوات والهبات العثمانية. بالاضافة إلى قحط وجدب تلك الاعوام.

لقد قام العالم البديل على فكرة الصراع بين الصعاليك وحكم ذياب، فالصراع المتخيل معادلٌ موضوعي للصراع القائم في الواقع المعيش، حيث كان الصعاليك رمز التمرد والثورة ضد الاوضاع والمعطيات السياسية الاجتماعية، حتى لتصبح الفكرة القومية ذاتها مجسدة في تشكيل الواقع السياسي، والاجتماعي لمجتمع الرواية، أثناء ثورة رجال البادية، ضد الاتراك في مطلع القرن الحالي، لتبدو احداث العالم البديل متآلفة مع احداث الرواية، بسبب التداخل في نفس حسنين، وافراد شخوص عالمه البديل[٥٦]

إن اتساق النص البديل مع النصِّ الحامل له. يبدو في حوار حسنين مبدع النص مع الدكتور الانثروبولوجي في المؤسّسة العربية الواحدة لمكافحة الأوبئة والتي ترمز إلى الاجهزة الأمنية في دولة السراب حيث يقول له: «اطمئن، نحن ندرك الأموات ايضاً، الاحياء بحاجة إلى موتك كي يقوّلوك، ويقوّلوا والدك ما لم تنطقا به، كي يفصلوكما حسبما يشاؤون ولهذا السبب أزعجهم ظهورك، أما نحن فنريدك حيّاً أو ميتاً »[٥٧] لهذا السبب فإنّ الفكر السياسي لشخوص الرواية الحاملة للنصّ البديل، وبالذات لحسن الأول في صوته النهاري، وفي نضاله، واختفائه، وظهوره، يتفق مع الفكر السياسي لحسنين مبدع العالم البديل، فيهما ذات الموروث المتمثل بموروث

---

(٥٥) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٧١.

(٥٦) نجود الحوامده: الهيكلية الروائية في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب، رسالة ماجستير مرقومة على الآلة الكاتبة: ٢٦.

(٥٧) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٦١.

الوالد النضالي، صاحب المصير الفجائعي، الغامض.

بقي أن نشير إلى أنّ تمرّد الشخوص في العالم البديل، في النصّ غير المكتمل، هو النبوءة المُنتظرة المبشّرة بالتغيّر وبالأمل. كما أن انقاذ شهر زاد لحسنين بعدما يأس وكاد أن يقدم على الانتحار في المؤسسة الواحدة لمكافحة الاوبئة. يعني انتصار الحياة ويعني خلود الأثر الأدبي رغم احتمالية الموت الجسدي، وفنائه.

ثمة مسألة في الخطاب النقدي، تجدر الاشارة إليها، أشار عدد من النقاد في حديثهم عن الخطاب النقدي في الرواية المعاصرة، تتلخص هذه المسألة في خوف الكتاب من تسلط مسبقات النقد الواعية على النصّ[٥٨] إن مقطع دفاع الديناصور عن أدبه يدعم هذا الرأي يقول: إن النقّاد يرون أنني احذو حذو باكونين، أو باختين في نهج الكتابة، أي انني سوربالي فوضوي، لا بد أن اعترف لكم أنني لم اقرأ كلمة لباختين[٥٩]، فكأن الكتاب راغبون في تحييد النقاد خوفاً من اساءة فهم التجربة الجديدة. ولكسب القارىء إلى صف هذه التجربة[٦٠] فالناقد في الرواية وهو الروائي نفسه، يتوقّع اعراضات النقاد والقراء، ساعياً لدحضها ببعضها[٦١].

إن راوي رؤيا يدعم هذا الرأي النقدي يقول: أنا الرواي أعود إليكم مؤلفاً، أدّعي بأن المقدمة الطللية، وقوف اعتاد العرب عليه وليس لي به حيلة، فوقفت معكم على أطلال البتراء[٦٢] فالمسألة في هذا القول من المؤلف إلى المؤلف.

إن الروائي يحاول رفض المسلمات والأهم من ذلك أنه يرفض الهيمنة العليمة للراوي التي حددها النقد بالسارد الكلي العلم أو المعرفة[٦٣] جاعلاً صوته أحد اصوات النص يقول حسنين: «اعتقد أن الابطال ما كانوا يرغبون في نصٍّ مكتمل، فالنص المكتمل يبعث الضجر في نفوسهم، كانوا يبحثون عن نصٍّ خاص بهم، ولكنهم احتجوا على عدم تماسك النص الذي كتبته[٦٤]، لذلك يضيف الراوي صوته لصوت ابطاله، في الاحتجاج على النص المكتمل الباعث على الضجر، غير فارض سلطته عليهم.

---

(٥٨) نبيل سليمان، فتنة السرد: ٦٤.

(٥٩) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور: ٤٢.

(٦٠) محسن جاسم الموسوي، ثارات شهر زاد: ٢٠٣.

(٦١) نفسه: ١٩٩.

(٦٢) هاشم غرايبه: رؤيا: ٧٤.

(٦٣) محسن جاسم الموسوي، ثارات شهر زاد: ١٩٦.

(٦٤) مؤنس الرزاز، متاهة الأعرب في ناطحات السراب:

الفصل الرابع

السيرة الشعبية

(١)   وظّف الروائيون الأردنيون نصَّ ألف ليلة وليلة، في نصوصهم الروائية مفيدين مما يوفره هذا النصُّ من إمكانات سردية، فقد اتخذ نصُّ المتاهة الروائي[1] شكل السرد في الليالي، من خلال السرد الشهرزادي بلسان شهرزاد، ومرّة بلسان حسن الثاني، حسن التراثي القادم من دهاليز الذاكرة السحيقة في الزمان والمكان.. والتاريخ البشري، وحيث تناوب رواة نص المتاهة روايات قصصهم. فحسن الثاني روى حكايات الكهف والجب، وحكاية الليلة السابعة[2]، وشهرزاد رواية العالم البديل. التي روت حكايات صحراء السراب[3]، وحكايات الليلة الأولى[4]، والليلة الثانية[5]، وحكاية الغرفة المظلمة[6]، وكذلك فإنّ حسنين السارد ايضاً، مبدع العالم البديل الذي يحقق معه حول صحراء السراب. وقد روى الجزء الأول من عالمه البديل.

إن ما سبق لا يعني أن الرواة الثلاثة يروون قصصاً غير متتابعة تماماً بل انها تتداخل، وتتقاطع لتكون متكاملة في الخيط الواحد الرابط بينها في القضايا الكبرى المشتركة. حيث أن الوحدات التي تبدو مستقلة تتصل في وحدة الهدف والفكرة، والشخصية، مما يعني أنَّ لهذه الوحدات استقلالية تامة قبل ضمها إلى العمل الأكبر[7]، وفي النصِّ المؤسس تندرج الحكاية التي سيشرع في قصها ضمن تيار القصِّ المستمر وتنضم إلى مجراه، وذلك بالاستهلال المعهود الذي يرد القارىء إلى الاطار الشامل لحكايات الليالي، وهذا الارتداد إلى الإطار ضرورة إجرائية؛ لأنّ الحكاية قد انتهت. حيث أن مواصلة الحكي يؤدي إلى اندراج حكاية جديدة[8] بعد أن يشرق الصباح، وفي

---

(١) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب.

(٢) نفسه: ٤١، ٥٢.

(٣) نفسه: ٢٨٠، ٢٨٩، ٢٩٣.

(٤) نفسه: ٢٩٣، ٢٩٥.

(٥) نفسه: ٣٣٢، ٣٥٢.

(٦) نفسه: ٣٥٩، ٣٦٦.

(٧) نجود الحوامده، البنية الهيكلية في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٥.

(٨) عبدالحميد حواس، «الحكاية – البيان وتأسيس شكل أدبي حكائي»، فصول م١٣، ع٣، ١٩٩٤: ١٥٣.

نصّ المتاهة، فإنّ حسن الثاني يحلّ في شهرزاد يقول: «أنا حسن الثاني كنت ذاهباً في غيبتي الكبرى، اعتبرني أشبه بشهرزاد، سأحكي لك كل ليله.حكاية عن حياتي لاحول دونك وقتل نفسك(٩)، ثم يَسرد حكايته في الكهف إلى أن يشرق الصباح، فيسكت عن الكلام المباح ويسرد حكاية حياته السابعة، وهي التي تحاكي قصة موسى والعبد الصالح والنزوع المهلك إلى المعرفة(١٠) كما يسرد حكاية الجب(١١).

لقد استخدم الروائي تقنيات المزج بين حكاية واخرى. ثم مزجهما معاً في حكاية ثالثة، عبر اسلوب يقطع الحكاية مرة، ويوصلها مرة أخرى(١٢)، بالربط بين الحكاية الموظفة، والنصّ الأصلي، وباستخدام تقنية التداخل بين الروائي، والقصصي، والحكائي، وكأن الروائي يتعمّد توليد التباس في ذهن القارىء المتوهم. عن تداخل الميثولوجي والواقعي مهيئاً الظروف الموضوعية لهذا التداخل بحيث لا يبدو نابياً، فحسن الثاني، في صورته الشبحية أولاً وصورته التراثية ثانياً(١٣) يتلاءم تماماً مع الجانب الأسطوري المتمثل بتعالي وميثولوجية نصّ الليالي الشهرزادي. فجاهزية شهرزاد، مكنّته من إلباسها كبطلة جاهزة لنصّه الروائي لمّا تقمصها حسن الثاني، مما يضمنُ مَنْح طابع الإغراء، والتشويق للقارىء بدل المباشرة، في الاعلان عن العبرة خصوصاً إذا تكرر معنى الحكاية، فلا تستقل شهرزاد بلسانها في النص الروائي، وكذلك حسن الثاني لما يتقمّص شخص الراوي، ولا يخالف في العبرة عبرة السارد وهذه إحدى الافادات السرديّة من نصوص موروثة كالليالي(١٤).

لقد استخدم الروائي في السرد الشهرزادي: لغة فصيحة ذات ألفاظ جزلة، وايقاع قوي ومفردات ذات خصوصية، وكان زمن السرد مؤطر بالليالي أو الليلة. حيث مالت لغة النصّ إلى النثر المسجوع، الذي يتلائم وأناشيد الحب والعاطفة، والبطولة(١٥).

---

(٩) مؤنس الرزّاز، متاهة الاعراب في ناطحات السراب: ٤٠.
(١٠) نفسه: ١٠١؛ جعفر العلاّق، شعرية اللغة الروائية: ١٠.
(١١) نفسه: ١٢٦.
(١٢) فرد ريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية:، ت نبيلة ابراهيم، مكتبة النهضة،بغداد، دار العلم للملايين، بيروت، (د.ت) ٢١٦.
(١٣) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ١٠٠؛ مؤنس الرزّاز، متاهة الاعراب في ناطحات السراب: ٦٩.
(١٤) نفسه: ١٠٩.
(١٥) فردرش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية: ٢١٩.

والتي تتجلّى في ثنايا القصص المسرودة بإطار الليالي، أمّا في السرد «النهاري» فقد استخدم اللغة اليومية ذات التماس مع الواقع اليومي المعيش(١٦)، حيث ينسجم هذان الاسلوبان مع البناء الروائي العام المناقش لجدلية الماضي والحاضر فارضاً سؤال الوعي الراهن، فسراب الحاضر يقابله سراب العالم المتخيل حيث أن طموحات الانسان وآماله تتحول إلى سراب في مدينة السراب.

لقد انطلق الروائيون في توظيفهم نصٍّ الف ليلة وليلة في نصوصهم الروائية المعاصرة من الرغبة في إعادة انتاج الشكل السردي الحكائي. الموروث انتاجاً جديداً معاصراً، يخدم الراهن ويصب في مجرى تطوير الأشكال الحكائية الروائية القصصية المحدثة. بالافادة من الشكل الحكائي القديم الذي يوفّر على الروائي تخيل ما سبق إلى تخيله. باعتبار أن ما كان تخيلاً بات يصبُ في مجرى تطوير الأشكال الحكائية الروائية التي تصبُّ في مجرى التعبير عن الواقع(١٧)، على قاعدة الافادة من هذا الموروث الانساني الذي حفظ للبشرية تجارب ورغبات وطموحات الانسان في تطوره، وتطور حياته عبر مسيرته الطويلة في البناء المعرفي الانساني.

إن شكل نصٍّ الليالي الحكائي السردي، من النصوص التي أغرت الكتاب المحدثين بمحاكاة إطارها البنائي العام هذا الشكل الإطار ومحوره شهريار، الذي تثنيه شهرزاد بقصصها الليلية عن قتل العذارى بعد زواجه منهن، وهذا ما اطلق عليه مفهوم التأطير، ثم وبواسطة التضمين، تضمين الإطار مختلف القصص التي تحكيها شهرزاد كل ليله دَفْعاً للقتل، وفي نهاية كل قصة مضمنة، تتم العودة إلى القصة الإطار، وهكذا وبواسطة تقنية التأطير، والتضمين، فإن الملك ينسى قصة خيانة زوجته الأولى، فيكون العفو والإنجاب وبذلك تنتهي القصة الإطار(١٨).

لقد أفاد الروائي مؤنس الرزّاز من هذه التقنية السردية الحكائية في نصٍّ الليالي فكان الإطار ما تقوله شهرزاد لحسنين ثنياً له عن محاولته الانتحار، بعد إذ أضناه التحقيق الأمني في المؤسسة العربية الواحدة المكافحة الأوبئة على يد عالم

---

(١٦) عبدالله رضوان، أسئلة الرواية الأردنية: ١٦٩.

(١٧) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ١٥٠.

(١٨) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٣٦.

الانثروبولوجيا، فقرر أن يضع حداً لحياته، وكذلك بعد فشله في إنضاج عمله البديل، الذي صور فيه عالم البطولة المفجعة التي أدت إلى تمرد شخوص هذا العالم البديل على مبدعهم، وهنا تخرج شهرزاد حفيدة حسنين ذياب الآدم، قائلة جئتك كي احررك من الرغبة في الموت بالحكاية. بعد أن قرر حسنين الانتحار بعد تلاشي احلامه الأول والثاني، وبعد احراق بلقيس لنفسها، ونبذ العصبة له، ولفظ زوجته له ايضاً، يقرر وضع إصبعه على الزناد(١٩) فتطل شهرزاد التي ستدفع عنه الموت، وتؤجله، بعد إذ دفعته عن نفسها في النص المرجع وهنا فإنَّ النص المرجع قد وفر الاطار لتتوالد الحكايات.

إنَّ ما قالته شهرزاد، من رغبتها في درء الموت بالحكاية، بالاضافة إلى أنها رغبة حسنين مبدع نصِّ العالم البديل الذي يعلن قائلاً «كان علي أن احيا، كان علي أن أقص»(٢٠) ليشير إلى أنَّ نصَّ الف ليله وليله الذي دفعت بواسطته شهرزاد القتل عن نفسها مؤجلة فعل الموت أو الانتهاء الجسدي، وعن غيرها من بنات جنسها يثبت أنَّ الفن وحدَه بديلُ الحياة(٢١)، وأنَّه طريق الخلود البشري معادل الفناء الجسدي. ويبدو مبدع النص على وعي بهذه المسألة. وكذلك فقد جعلها ايضاً من مرتكزات وعي شهرزاد التي ستدرأ الموت بالقص، إنها شهرزاد العصر الراهن، التي أفادت من تجربة شهرزاد التراث، التي دفعت القتل بذكائها وحنكتها دون أن تعتمد مسبقات وعَيها لتبرر الموضوع، فقد أخذنا من نص شهرزاد المرجع، دفع الموت وتأجيله بالأدب، وأخذنا من شهرزاد متاهة الأعراب، وعَيْها بهذه المسألة.

وتتقمص شهرزاد المتاهة شخصية ناقد في بنية التباس نصيٍّ قائلة لحسنين: قصتك لم تبلغ نهايتها، وها أنا جئتك لأقص عليك ماذا جرى في صحراء السراب، بعد أن إنفلت ذلك العالم من يديك(٢٢) مطلقة في فضاء الروائي المبدع لعالم النص البديل، وعَيْها الفكري والنقدي قائلة: «اعلم يا عزيزي أن حلمك حين ترجل من البال إلى

---

(١٩) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٧٩.

(٢٠) نفسه: ٢٧٢.

(٢١) محسن جاسم الموسوي، الوقوع في دائرة السحر، الف ليلة وليلة في النقد الأدبي الانجليزي، ١٧٠٤-١٩١٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧: ٨.

(٢٢) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٧٩.

الواقع اتخذ قميصاً غير الذي فصلته، التبس الوجه بالوجه ونأى الدور(٢٣)، ثم تبدأ ووفق أسلوب السرد في الليالي، بتضمين إطارها حكاية ذياب الآدم. حين نُبّيء بأن نهايته المفجعة ستكون على يدي أولاده أو عصبته، أو حلمه(٢٤) وكأن ما جرى في ألف ليلة وليلة من حكي العجائب والعجب. يجد مماثلاً له في النصّ الراهن، بما حدث ويحدث في عالم البطولة المفجعة في صحراء السراب منتجةً قمئاً جديداً له أبعاده الخاصة، على صعيد الدلالة وإنتاج المعنى عبر تقنية المزج بين واقعي الرواية المتعلقة بصحراء السراب. وبصراع الصعاليك فيها مع البريجادير، وجنوده وأسطورية الحكايات العجائبية في نصّ الليالي، «وكأن الواقعي صار مبنى حكائياً أسطورياً يوهم بواقعيته»(٢٥) مع الاحتفاظ بثنائية الأصل والتحوير في الحكايات(٢٦).

ولما كان الشكل السردي في نصّ الليالي يبدو كما يرى غير ناقد متناوباً بين التأطير والتضمين فيما يتعلق ببنية الشكل السردي الحكائي، فإنّ نص مؤنس الرزّاز الحاكي لنص الليالي يميل إلى اعمتاد تقنية التسلسل والتتابع كما هي في سياق آخر(٢٧) في سرد الحكايات بحيث تبدو وكأنها حكاية واحدة متسقة في إطارها، وفي مضمونها بدأتها شهرزاد بمناقشة البطل في مسودات عالمه البديل واضعه خطابها النقدي(٢٨) مفيدة من مضمون اسطورة أوديب حيث الصراع على السلطة يُسْبق بنبوءة تقول: «إن الأب سيقتل من قبل أولاده، وأنصاره وحوارييه»(٢٩) ثم تتحدث عن مسيرة ذياب الذي انفصم إلى الف ذيب وذويب ظلوا يقتتلون ويشتجرون(٣٠). ثم نتقلت للحديث عن حكاية ليله أخرى عن صحراء السراب، صعاليكها وعن طموحاتهم في بناء دولة المؤسسات والحريّة والديمقراطية، والجيش العقائدي المهيب إلى أن أقبل عام الهول الثاني، حاملاً الاستعمار الأجنبي(٣١). وبالتتابع والتسلسل على عكس ما هو

---

(٢٣) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٨٢.
(٢٤) نفسه: ٢٨١.
(٢٥) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ١٠٩.
(٢٦) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ١٣٧.
(٢٧) نفسه: ١٣٧.
(٢٨) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٨٢.
(٢٩) انظرص٢٢٢-٢٣٠ من هذه الدراسة؛ نفسه: ٢٨٣.
(٣٠) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٨٣.
(٣١) نفسه: ٢١٥.

مَرْوِي في الليالي من حكايات متناثرة تنأى وتقرب من الإطار، تحدث شهرزاد جليسها عن البريجادير فرانسو لورنس، الذي بلغ مشارف دولة السراب، مما أدى إلى أن يضلَّ في الصحراء العربية وعلى مشارف دولة السراب، يعجز أهل الصحراء عن الإتحاد واتخاذ أسباب المنعة، ويُكْتفى بانفصام ذياب إلى الف ذيب وذيب(٣٢)، ثم يدور حوار بين السارد الراوي غير العليم، وبين شهرزاد عن عام الهول الأول الذي عمَّ فيه الخراب، وتواترت فيه الأسباب(٣٣)، تستمر شهرزاد في الانتقال من ليلة إلى اخرى حتى تصل محطة اكتشاف صحراء السراب بدخول أمريكا في عام الهول الثاني باقمارها الصناعية الساحة، وتنتهي حين تكتشف المناجم الغنية في بحيرات السراب، لتبدأ بعدها شروط الاستعمار الاقتصادية(٣٤)، وفي موضع آخر، فإنَّ شهرزاد تخرج من رداء الراوية الحاكية لتشارك الراوي عملية الهرب إلى الهاوية وإلى الغرفة السابعة حيث الضريح المجلل بالدمقس وبالحرير لآدم(٣٥). هذا الآدم الجد، يصبح بمثابة النور الهادي لحسنين: «اينما تكون أدركك، واينما تكون تدركني، فول وجهك شطر الجهات ترني، وولِّ وجهك شطر الأزمنة ترني»(٣٦).

إن الناظر في الكيفية التي تمَّ فيها توظيف نص الليالي المؤسس في النصِّ الروائي قيد الدراسة، سيرى أن هذا النص المنتج راهناً، قد حول نهائياً من حكاياته الأصلية، وصار يصبُّ في مجرى أحداث وواقع مختلف هو الواقع الراهن في صحراء السراب التي بدأ حسنين في صياغتها في عالمه البديل، وحوكم من أجلها، فقرر الانتحار وانقذته شهرزاد من الموت باستكمال الحكاية، بحيث أن التعالق بين الحكاية الأصلية والحكاية الجديدة قد جاء عن طريق استقدام واستحكاء البطلة الجاهزة شهرزاد، وعن طريق توظيف إطار النصِّ في الليالي الذي يبدأ بقول شهرزاد اعلم يا... وينتهي الإطار بالقول المأثور، فأشرق الصباح وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح، وكأن الروائي يريد كشف الغطاء عن الف ليلة وليلة معاصرة، مسرحها دولة السراب،

---

(٣٢) مؤنس الرزاز، متاهة الاعراب في ناطحات السراب: ٢٨٣.
(٣٣) نفسه: ٢٩٦.
(٣٤) نفسه: ٣٦٦.
(٣٥) نفسه: ٣٦٠.
(٣٦) نفسه: ٣٦٦.

وزمانها زمان الاستعمار والنفط، ومأساة الأنسان العربي مقدماً عبرة وعظة هي مما كان يرتجى من خلال السرد، سرد الحكايات العجيبة الغريبة في نصٍّ الليالي وهذا ما اصطلح على تسميته بالتناص الإحالي في النقد الأدبي الحديث الذي يعني: «مقابلة النص المولد بالنص الأصلي لا بوصفه شبيهاً، وقريناً، بل بوصفه استمرارية، خطاباتٍ استنساخية. تسرع في تحويل المجرى الأصلي، وتعديل الفهم السابق، ليصبَّ في الرصيد المقروئي الثقافي للقارىء المعاصر»(٣٧) من خلال تقنية الاستعادة للنص الأصلي باستدعاء إطاره، والافادة من إمكاناته السردية، وبتحويله قراءة. وتفكيكاً للنص السابق إلى إنتاج جديد، مستوعب لبعض بنيات النصِّ السابق السردية والحكائيــة(٣٨) ومنتجاً خطابه المعادل للحياة وعدمه الموت، فالانسان هو كائن ناطق وان سكت فله الفناء، إنها مقولة الخلاص بالقصِّ. التي تسري في معظم حكايات الليالي(٣٩).

ثمة مسألة مهمة أفاد النص الروائي المعاصر من امكاناتها في النص الأصلي، وهي المسألة المتعلقة بالعجائبية، والغرائبية، سواء أكانت في النصوص المرجعية، أو في النصوص الراهنة، حيث تميزت الحكايات في نص الليالي، بأنّ الحادثة التي هي مركز الجذب، تثير العجب والرعب، وتناجي الرغبة في كسب المال، والحياة، وهذا يدل على أن القاص العربي الوسيط، لا يرى فرقاً بين الواقعي وبين الخوارق والغيبيات(٤٠) حيث تقصر المسافة ما بين الثقافة العالمة، والثقافة الشعبية، وحيث قُدمت الحكايات وإن كانت حوادث تاريخية مبينة على معطيات تاريخية، تتعلق بسياسيين أو شخصيات تاريخية من العصر الأموي، أو العباسي من منظور تخيلي، يرى فيها الكثير من التصرف، والخيال، والبعد العجائبي(٤١). وبالطبع فإنَّ الادوات المعرفية بين ايديهم آنذاك كانت من الاسباب التي جعلتهم يتجاوزون الواقعي إلى التخيلي المقدم على انه وقائع.

---

(٣٧) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٩٨.
(٣٨) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٣٨.
(٣٩) عبدالحميد حواس، «الحكاية – البيان وتأسيس شكل أدبي حكائي»: ١٥٨.
(٤٠) محسن جاسم الموسوي، «الوقوع في دائرة السحر»: ٢٨١.
(٤١) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ١١٥.

إن الغاية المتوخاة من هذه الأبعاد التخيلية في نصِّ الليالي، هو إثارة العجب مما حدث ويحدث حيث أن حضور العجب. قد وظف في النصِّ مُتصلاً بالشرِّ الذي يدفع إلى التساؤل، لماذا يحدث هذا؟ لابعاد القتل وتأجيل فعل الموت، وإدامة الحياة([٤٢]). ومن أجل ذلك يلجأ الخطاب في نصِّ الليالي إلى التعظيم والتفخيم فيما ابتدأت به قصة الحمال مع البنات « إن لي حكاية عجيبة لو كتبت بالابر على ماقي البصر، لكانت عبرة لمن اعتبر » حيث يكون التواتر في حكايات الليالي فيما يتعلق بتفخيم القص بالعبارات الجاهزة([٤٣])، وقد وظف الروائي مؤنس الرزّاز، هذه الغرائبية والعجائبية ذات الابعاد التخيلية الموحية بالواقع، ليكون سؤال نصّه المحاكي لنص الليالي، كيف ولماذا يحدث هذا؟ فالقصة التي لو كتُبت بالابر على ماقي البصر تتحدث في بعض جوانبها عن قتل أدم لابنه حسنين وإعلانه أنّه اغتيل غيله([٤٤]) وقبل هذا تنبأ بأنه سينتهي على يد أقرب الناس إليه([٤٥])، ثم توالت عليه أعوام الهول التي حدثت فيها الملاحم العظيمة، والحوادث الجسيمة، والوقائع النازلة، فعمَّ الخراب([٤٦]).،وفي ليلة اخرى فإن خروج أدم لقومه كمناضل ضد العثمانين لم يجعلهم بسبب جوعهم وعطشهم، واقتتالهم فيما بينهم من أن يلتفتوا إليه([٤٧]) ليظلُّ سؤال الواقع المُشَوه.المُدْمى سؤال الإخفاق تلو الإخفاق حتى بعد أن تحولت صحراء السراب إلى صحراء غنية فيها المناجم وفيها شروط الاستعمار الاقتصادية([٤٨]).

إن كلّ هذه الحكايات المتواترة في سيرة ذياب أو آدم، تحدث في جو فنتازي مليء بالعجائبية والغرائبية، ليكون التساؤل الملح، كيف حدث هذا؟ ولماذا؟ فالحكاية العجبية التي كانت مثار التساؤل في نصِّ الليالي المرجع، قد صارت حكاية عجيبة في إطار نوع محدد هو الرواية، حيث أن تحويل مجرى السرد في النص المرجع إلى نص جديد مغاير للنص المتحول عنه، يخطي النص الراهن أبعاده الجديدة

---

(٤٢) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٤٠.

(٤٣) عبدالحميد حواس، الحكاية – البيان وتاسيس شكل أدبي حكائي: ١٥٣.

(٤٤) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٨٥.

(٤٥) نفسه: ٢٨٣.

(٤٦) نفسه: ٢٩٥.

(٤٧) نفسه: ٣٠٠.

(٤٨) نفسه: ٣١١.

بانتاج دلالة جديدة افادت من مميزات النصّ المرجع النوعية، وبالذات من البعد العجائبي[٤٩] والتصقت بالواقع السياسي والاجتماعي الراهن، للأمة العربية، والتي تَوضع اسئلة نهضته على محك التجربة من جديد، عاكسة الصراع الاجتماعي والسياسي، التي عاشته الشعوب العربية في مواجهة الاستعمار الغربي ممثلاً بالبريجادير وجنوده الذين آتوه بالكهرباء والمذياع، وبالتقدم والتكنولوجيا فكان سبباً من أسباب تفوقهم على الأعراب الذين استقووا بحقهم المشروع في الدفاع عن حقوقهم، وفي بناء مجتمعاتهم، يسأل البريجادير ذيب الأول قائلاً: «هل تعرفون يا ذيب الكهرباء؟ فغر ذيب فاه ببلاهة وحملق قال: وما الكهرباء؟ صفق البريجادير بيديه فرحاً، وقهقه عالياً فتألقت النجوم على كتفية واهتزت»[٥٠].

إن خدعة المولدات الكهربائية التي سُلطّت على ذيب الأول من على سطح قلعة صحراء السراب، هي التي دفعت الجموع الحاشدة من الناس لوصفه بالمبارك المنتظر المنقذ، وللاحاطة به له كالسيل، ودفعت السارد للقول: «هذا المخلوق الخرافي البشع الذي يسمونه الجموع يندفع كالامواج»[٥١]، وهنا يشير النص إلى حجم مأساة التكنولوجي والاجتماعي في المجتمعات العربية، وهي التي تدفع إلى التساؤل كما يتساءل الأعرابي الضئيل الخارج من زمن غابر: «وكيف يستنهض بعضهم الأعراب لمواجهة الاغراب، بينما يزعم «ذياب» وآخرون أن الأغراب خلاص الأعراب[٥٢]. إنه سؤال النهضة في المجتمعات العربية، سؤال اللقاء الحضاري مع الغرب، وسؤال طرح المعاني السياسية الواضحة. لقد أفاد النص الروائي المعاصر من هذه الإمكانيات المتوفرة في النص المرجع، حيث حفلت حكايات الليالي بالمعاني السياسية الواضحة، التي عكست الصراع بين بعض الشطار وبين الحكام المماليك مثلاً[٥٣]. هذا بالاضافة إلى تجربة شهرزاد الخالدة في تحويل السلطان السادي الحاقد العصابي إلى شهريار يستمع إلى حكيها وتثنيه قصصها عن ارتكاب جرائم القتل الليلية[٥٤] فإنّ

(٤٩) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٤٦.

(٥٠) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٩٨.

(٥١) نفسه: ٣٠٢.

(٥٢) نفسه: ٣٠٠.

(٥٣) محسن جاسم الموسوي، الوقوع في دائرة السحر: ٩.

(٥٤) نفسه: ١٠٥.

شهرزاد النص الروائي قد ساهمت هي الأخرى في تحويل مسار حسنين مبدع العالم البديل، والمطلوب حياً أو ميتاً من المؤسسة الأمنية في مدينة المرايا، وساعدته على تجاوز مرحلة الاحساس بضرورة الخلاص الشخصي بالانتحار يقول: «أحسست بيد تأخذ بيدي وترامى إلى صوت شهرزاد مباغتاً، اهرب...هيا إلى الهاوية(٥٥).

إن إثارة موضوعات القلق والخوف، والانفصام الاجتماعي، التي تناجي روحاً متوترة، يزداد انشدادها إلى أيام خلت كلما تعرضت إلى ضيق وضغط، ومصادرات اجتماعية وسياسية واخلاقية(٥٦). في النص المرجع، هي مما حكمت روح شهرزاد في النص الروائي، يقول السارد: «إتقدت عيناها فتراءت في أعماق حدقتيها اعماق سحيقة. كأنها مهد سحر خفي، ومثوى كرامات، ومعجزات(٥٧).

لقد انقذت حكايات شهرزاد البطل حسنين مرتين، المرة الأولى من محاولة الانتحار التي بدأها، وأثنته عنها بالقصّ والحكايات، والمرة الثانية عندما ضيّقوا عليه الخناق في الدوائر الأمنية فهرّبته حيث آدم الأصلي، وصار بإمكانه أن ينفصم إلى حسن الأول والثاني، مما يعني إمكانية التجلي «قالت شهرزاد لحسنين اهرب، هيا فيرد عليها إلى أين؟ تجبه: إلى الهاوية»(٥٨)، إن هروب حسنين إلى الغرفة السابعة حيث آدم الذي تمرد على النص يسرد قصته، قائلا لحسنين: «حَمّلتني ما لو حملته الجبالُ لهاضها؟ وحملتك جسيماً من امري، فقال حسنين، أريد أن أحْمّلك واعود بك إلى زماني فكن دليلي»(٥٩). ثم اختفت شهرزاد ولم ينادها حسنين، ولم يلحق بها أو يبحث عنها. فقد انتهى دورها، إذ ينقسم حسنين إلى حسن الأول، والثاني الذي بدأ المجابهة، بادئاً اللجوء إلى الكهف، حيث ظلّ رأسه مطلوباً، وفي اللحظة التي يغادر فيها الكهف، إلى فوّهته، ليستطلع سبب ازدحام البشر، يقف على فجيعة هزيمة الأمة، وتدمير الأحلام في صبرا وشاتيلا، وفشل صواريخ القاهر والظافر، في المواجهة الحاسمة: «فمدن الملح بدأت تذوب»(٦٠).

---

(٥٥) مؤنس الرزاز، متاهة الاعراب في ناطحات السراب: ٢٦٢.

(٥٦) محسن جاسم الموسوي، الوقوع في دائرة السحر: ٣٠٦.

(٥٧) مؤنس الرزاز، متاهة الاعراب في ناطحات السراب: ٢٤٨

(٥٨) نفسه: ٢٦٥.

(٥٩) نفسه: ٢٦٦.

(٦٠) نفسه: ٢٨٣.

ثمّة إفادات أخرى للنص الروائي الراهن، من مرجعه الحكائي المتمثل في نصّ ألف ليلة وليلة منها الإفادة المتحصّلة نتيجة التسليم بالمقدرة الساحرة للكلمات في النص المرجع، وفي مجازفة شهرزاد في حضرة سلطان سوداوي حاقد على النساء ومحتاج اليهن في آن واحد، فَعلتْ فيه سحر الكلمات فعلها في صراع واضح مع قرار شهريار الخطير، فكان انتصار سحر اللسان على قرار قاسٍ غير عادل يصعب إبطال مفعوله([٦١])، لقد تجلى سحر الكلمات هذا في النصِّ الروائي، بالاتكاء على الموروث اللغوي الفصيح، والصور البديعية، والايقاعات المتكررة للحروف والكلمات فما ورد في النصِّ الروائي: «الحرف لغات، وتصريف، وتفرقة وتاليف، وموصول مقطوع، ومبْهمٌ ومعجم، أشكال، وهيئات، والذي أظهر الحرف في لغة هو الذي صرّفه والذي صرّفه هو الذي فرّقه، والذي فرقّه هو الذي ألفه، والذي ألفه هو الذي واصل فيه»([٦٢])، وفي موضع آخر «الوجه قناع، والجسد قميص، والكلمة جسر تداعى، وأنا ولي التأويل، اقبل على ما اشاء، وانصرف عمّا أشاء»([٦٣]) وفي موضع آخر «أينما تكون أدْركك، وأينما تكون تُدْركني، فول وَجْهك شطر الجهات ترني: وولِّ وجهك شطر الأزمنة ترني، وقلّب وجهك في ثيابك ترني، فأينما توليت فثم رائحتي أشمها فيك..»([٦٤]).

أن هذا الخطاب المفخم لغوياً يندرج في إطار محاكاة النصوص القديمة الجزلة، حيث تدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب المعاصر فتُبْرز من خلاله أشكال السرد، أو أنماطه، أو لغاته، أو طرائقه([٦٥]) لقد حضرت البنيات السردية الصغرى في نصِّ الليالي في النص والتي مثالها «وادرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح»([٦٦]). تبدو هذه البنيات النصيّة مستوعبة في النصِّ الجديد، متفاعلة تفاعلاً داخلياً في السياق النصيِّ الذي ظهرت فيه. ومحتفظة بشكلها السردي القديم مُنوعة في نظم صوغ متون الرواية السردية، كما هو نصُّ الليالي المرجعي، إنّ هذا التنويع هو أحد أكثر الامثلة وضوحاً على التقاء نظم صوغ المتون السردية وتفاعلها مما يمنح

(٦١) محسن جاسم الموسوي، الوقوع في دائرة السحر: ١٠٨.

(٦٢) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٣٦٥.

(٦٣) نفسه: ٣٦٥.

(٦٤) نفسه: ٣٨٦.

(٦٥) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٤٠.

(٦٦) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٨٥.

خطابها «الخطاب الخرافي» ميزة أدبية نادرة، ففي الوقت الذي يكشف فيه الاطار العام لليالي العربية عن خضوعه لنظام التتابع، كون الليالي متعاقبة، فإنّ التضمين ينتظم كثيراً في الحكايات الفرعية بما يشبه عنقوداً من الحكايات، وعلى نحو مشابه، لما هو موجود في الف اليلة وليلة، يمكن أن تكون الخطابات الروائية حيزاً تتفاعل فيه نُظم الصوغ، دون أن يقوّض أحداهما الآخر([67]) وكما يرى النقاد فإنّ الروائي الحديث، يلجأ مولعاً بالسرد في الليالي، بسبب مخزونها من الأنماط القصصية والامكانات الفنية، بغية الخلاص من النمذجة والاجناس المملة المستهلكة، فهي نصوص متعالية، ذات تجربة فنية متجددة، وأزلية خارج الأطر التاريخية([68]).

ثمة مسألة مهمة في هذه المعالجة النقدية للتعالق النصى الروائي بنصٍ الليالي، تجدر الاشارة إليها، وهي اقتران سرد الليالي المعاصرة الروائية بالوعي، يقول سارد المتاهة: «قلت لنفسي: لعلَّ شهرزاد لم تكن سوى وهم لا علاقة له بالواقع»([69]) ،فثمة وعي مسبق بضرورات التوظيف، يقول السارد مُدللاً على هذا الوعي المسبق بضرورات التوظيف الفني في النص الروائي الراهن: «حسن الثاني ما عاد ينبثق من سراديب الغموض السحيقة ما عاد يحكى لي الحكايات وانا أرق قلق، وخاطر الانتحار عاد ليراودني»([70])، هذا فيما يتعلق بنصٍ المتاهة، أما في نص «مقامات المحال»([71]) فقد وظف الروائي شخصية شهريار وشهرزاد من زوايا أخرى. لا تعتمد بالضرورة، شكل التأطير والتضمين في سرد الحكايات. بقدر ما تعتمد تقنية التماهي بشخصيات الليالي، يقول السارد: «هذا ليلتي التي انتظرتها منذ الف عام وعام، ودم العذارى «يا شهريار» مسفوح على الشطآن»([72]).

إنّ شهريار في هذا النص المجتزأ يقف في صفٍّ القتلة الذين يتخذون القتل، والقمع، وسفك الدماء وسيلة لتحقيق اهدافهم، وإشباع شهواتهم كما يرى أحمد

---

(٦٧) عبدالله ابراهيم، المتخيل السردي: ١٠٧.

(٦٨) محسن جاسم الموسوي، الوقوع في دائرة السحر: ٢٨٨.

(٦٩) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٢٦.

(٧٠) نفسه: ١٢٧.

(٧١) سليمان الطراونه، مقامات المحال.

(٧٢) نفسه: ١٤٢.

الزعبي في سياق آخر مشابه(٧٣)، فدم العذارى اللواتي قتلهنَّ مسفوح على الشطآن البيظلّ علامة على سوداويته وفعْله المنكر المتمثل بقتل النساء، وفي مواضع أخرى، فإنّ صورة الليالي تمتد في النص الراهن بايجابية، تبرز فيها شهرزاد ممثلة للخصب، والبناء، واستمرارية الحياة، في مقابل الموت والفناء الذي أحدثه شهريار في النساء الأخريات(٧٤). يقول السارد في نصهِ المقامات وبصورة أشبه بالأحلام، أحلام ليالي ألف ليلة، «أرى الشجرة اهتزت وربت وأخرجت آلاف البراعم التي لا عهد لي بها»(٧٥) مفيداً من حمولة نصِّ الليالي العجائبية الغرائبية.

ورغم أن القاصة الساردة في نصِّ الليالي وفي النصوص الروائية، هي امرأة، وهي شهرزاد. إلا أنَّ السرد لم يكن ليشير من قريب أو بعيد، إلى نسائية الساردة مما جعل عدداً من أبطال المتاهة الساردين يحلوّن في شخصيتها، دون أن يكون لجنسها أثر في قصِّها مما يجعلنا نستخدم دون تحفظ مصطلح السرد الشهرزادي كمصطلح يتمتع ببعض الحياد، ولا يتضمن أي ايحاء بالمقابلة بين ابداع أو سرد رجالي، وسرد نسائي.

نخلص إلى أن النصوص الروائية قد أفادت من إمكانات النص المؤسس نصِّ الليالي، بما يخدم تجريبيتها التي تسير فيها في سبيل قصٍ عربي مؤسس على موروث عريق متراكم كان ذا فائدة في صوغ خطاب الرواية الأردنية المعاصرة، الاجتماعي والفكري والجمالي.

(٢) وظّف الروائيون السيرة الشعبية في نصوصهم الروائية، وذلك بادراج حكي حكايات تقرب من الحكاية الخرافية والشعبية، ولكنها تنشىء علاقة مع عالمنا الممكن إدراكه(٧٦) وهي في قالبها الحكائي تؤخذ على محمل حكاية الحكاية، داخل الروايات لتعزيز موقف، أو لتداخل مع حكائية الرواية ، من خلال تكسير الايهام، والتدخل السافر في إطار معمار التداخل بين عالميْن، عالم محاكاة الحكاية وحكايتها، وعالم

---

(٧٣) أحمد الزعبي، التراث العربي والاسلامي في رواية فنيجانز ويك لجيمس جويس، فصول م١٣، ع٣، ١٩٩٤: ٢٠٨.

(٧٤) نفسه: ٢٠٧.

(٧٥) سليمان الطراونه: مقامات المحال: ١٧٥.

(٧٦) فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية: ٦٥.

الرواية بحكائيته الخاصة[٧٧] يقول السارد عن آدم الحسنين مُفيداً من غرائبية الحكي الشعبي والخرافي: «وهو يحدق في المرايا المقعرة، فيرى مدن الشرق، هل سدّت الجهات دونه؟ لكن غمامة الحمائم، دارت دورتين، نفض رأسة، فبدت وكأنها هالة من النور تتوجُ رأسة، ثم انحدرت ومالت، وانثنت فإذا بها تدخل نفقاً سرياً لا يمكن للعين المجردة أن تراه، أشارت له يمامه بجناحها واستدنته بإشارة من ريشها»[٧٨] إلى أن عبر النفق السري ووقف أمام صخرة سوداء جهمة، في تلك اللحظة وقفت ببغاء فوق رأس آدم وهتفت «ببنية نصيّة من نصٍّ الليالي» «افتح يا سمسم السراب»[٧٩]، وبالطبع فهي محولة لتلائم السرد الراهن في النص الروائي متاهة الأعراب، فالحكاية هذه داخل حكائية الرواية، تبرز مدى استيعاب النص الروائي للابعاد الميثولوجية الشعبية للحكايات، لتدعيم الموقف البطولي لآدم الحسنين، والقوى الأخرى التي ساعدته، هذا بالاضافة إلى إثارة الدهشة والغرائبية.

وتوظيف الحيوان في الحكايات الشعبية ليس بجديد، فهو أداة قصصية تساعد علي ايجاد آليات التفسير المختلفة مع السائد، عن طريق توظيف المتخيل واللاوعي[٨٠]، واستدعاء الدلالات الجاهزة، فكيف سيعبر آدم الحسنين حامل نبوءة بطولته الفجائعية دون أن تستدنيه الحمامة بإشارة من ريشها، إنها حكاية البطولة، ففي الموروث الشعبي الحكائي. الكثير من القصص التي توظف الحيوانات المالوفة كالحمام، والحيوانات المتخيلة كالغولة[٨١] حيث تقدم هذه الحكايات المزاوجة ين خطابين: الميثي؟ والحكائي السردي[٨٢]، وبالنظر لكون هذه الحكايات في أساس منشئها وعَبّر تعبيرها عن مختلف المراحل الحضارية التي يمر بها الأنسان، وفي جنوحها الحكائي تجمع ما بين الحكمة العميقة والخيال الصرف، حيث أنها مرتبطة

---

(٧٧) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٨٦.

(٧٨) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢١٠.

(٧٩) نفسه: ٢١١.

(٨٠) فريال جبوري، « قصص الحيوان بين موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي: ١٤٥.

(٨١) في حكاية شعبية بعنوان: يا ضبعة يا مضيعة السبعة، فإنّ ابن ضبعة كان ينادي كل حمام يمر قائلاً: يا حمام، يا حمام، أمي وراء ولاقدام، فيرد عليه الحمام ويقول: يا ابن السلطان، يا ابن السلطان، أمك في الرف الثاني: الحاجة تودد عبدالهادي، خراريف شعبية، دار ابن رشد، للطباعة والنشر: ٤٧.

(٨٢) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٩٦.

بالمرحلة الطوطمية، حين كانت بالنسبة للإنسان البدائي صورة من التعبير عن القوى، أو رموز لها، لأنّ معتقد الانسان القديم، بتجسد الأرواح واتخاذها صورة حيوانات، يجعلها تتقمص على شكل قوى متجسدة، حيث اعتقد مُنذ القدم أن الحيوان يعيش في عالم قائم بذاته، إما أن يكون صورة شبيهة بعالم الانسان، وإما أن يعارضه تماماً، فالحيوان يقدم عوناً للبطل يفوق طاقة الانسان، لقوة غريزته(٨٣) فالحمامة هي التي قدمت العون لآدم الحسنين، ومكنّته من عبور الشق السري للوصول إلى صحراء السراب، وكذلك فإنَّ طير الرخّ الهائل «سندباد» قد حمل أدم الحسنين وطار به متخطياً جبال المرايا، ليحط به عند تلال الصعاليك والذوبان(٨٤) فثمّة محاكاة لحكايات شعبية ذات أصول دينية وميثيولوجية، ومحاكاة الحكاية ثقافة حدسية تُشْرك القارىء في انتاجها، للخروج من مجال تلقين العبرة، إلى مجال القائها في وعينا(٨٥).

والحكاية الشعبية تمنح الروائي فرصة تجريب الخوارق(٨٦) لما في الحكاية الشعبية من عجائبية وغرائبية تطوع الخوارق وتجعلها طوع الأجواء السردية يقول سارد المتاهة: «البحر يهرول كوعل مطارد، أمام ذياب الآدم، أمواجه عجلات، لكن قوائم جواد أدم لا تمارى، إلى أن استسلم البحر لاهثاً منهكاً، وحدر سطحه الازرق يعلو ويهبط موجه أثر اخرى...»(٨٧). فمؤنس الرزّاز أفاد من هذه الميزة في الحكاية الشعبية الموظفة روائياً.

إن مثل هذه الحكاية في مطاردة أدم الحسنين لبحر السراب، تضع بين يدي الراوي اطاراً حكائياً شعبياً وأسطورياً سالف الاعداد يغمره جلال القديم، ويتيح للروائي أن يكرّس قدراته لأحكام تصميمه الفني، أو بنائه العام من خلال الطبيعة البنائية للخيال، التي تتيح التحرر من الزمان والمكان والتلاعب بالثوابت والمحددات، فالشخصيات تفعل ما تشاء، أي كما يريد القاص دون أن يكون هناك ضرورة كي تكون القصة مقبولة عقلاً، أو منطقية في بواعثها واسبابها، علاوة على

---

(٨٣) فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية: ٨٥.

(٨٤) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢١٣.

(٨٥) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٨٨.

(٨٦) نفسه: ٨٨.

(٨٧) مؤنس الرزّاز، متاهة الاعراب في ناطحات السراب: ٢١٩.

دهشتها الباعثة على الافتتان والسحر الطبيعي(٨٨) يقول السارد عن آدم: «ويقول الرواة أن سِرْباً من اليمام حلق فوق رأسه، وكون غيمة بيضاء القت بظلالها عليه وصانته من فجور الشمس الطاغية، ومشى آدم، ومشى واليمام الأبيض يفرد أجنحته، وينشرها فوق رأسه(٨٩).

إن مثل هذا الجو الاسطوري الذي يُوظف بصفته رمزاً تُمثّل الطبيعة فيه بشكل إنساني، يعكس كل ما يموج في النفس الانسانية من آمال وأشواق، قد تفوق حدود قوته وإرادته، تستكمل ذاتها بالوعي، الذي يجعل تخريجها معقولاً، فها هو آدم الحسنين، يكتشف أن ما كان أمامه من تصورات لبحر يهرول كغزال عجيب ما هو إلآسراب في سراب ووهم كبير(٩٠).

وفي النص الروائي البديل والمعنون بالعالم البديل؛ تحاكي قصة نشوء آدم الحسنين قصة ابن طفيل «حي ين يقظان» يقول السارد عن آدم الحسنين: «قيل أنه طفق من حجر امه الحقيقية، ومن مضارب قبيلته الاصلية، ودفع وهو طفل رضيع إلى متاهة صحراوية مجهولة، لكنه لم يمت، بل عاش في اعماق الصحراء مع الوحش سالماً لها حتى ألفته، وأرضعته، وآنست به واطمأنت إليه، ووجد في ضواري الصحراء أهلاً له، يستعيض بها عن أهله من البشر»(٩١). فهذا السرد الروائي يتعالق مع قصة حي بن يقظان في مرحلة من مراحل حياته، حيث أرضعته ظبية وحضنته، ولبت نداء جوعه، وعاشر الوحوش وتعلم محاكاة أصوات الحيوان وتعلم ستر عورته، واستعمل العصا للدفاع عن نفسه، وحماية طعامه(٩٢).

إن الولد المعرض للأخطار في البرية نظير حي بن يقظان، هو من النماذج التي عرفتها القصائد والملاحم القديمة، فهو حالة زمانية معروفة منذ زمن بعيد، ومكانيه منتشرة في بلاد عديدة(٩٣) وقد افادت قصة آدم الحسنين الذي تربى مع الوحش في

---

(٨٨) هيرمان نور ثروب فراي، الأدب والاسطورة في النقد والأدب، تقديم وترجمة عبدالحميد إبراهيم شيحة، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٨٦: ٦٣-٦٦.

(٨٩) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٠٩.

(٩٠) نفسه: ٢١٩.

(٩١) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٩٨.

(٩٢) ابن طفيل، حي بن يقظان؛ تحقيق وتقديم، فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، ط٦، بيروت ١٩٦٥: ٦.

(٩٣) نفسه: ١٦.

أعماق الصحراء حتى ألفته وأرضعته، من امكانات حكاية حي بن يقظان السردية الحكائية، فللقصة الأصل ابطال أهمهم حي بن يقظان، وفي قصة المتاهة أبطال أهمهم آدم الحسنين، كما أفادت من أسطورية القصة المرجع في تصوير وقائع يتم فيها تجاوز التحليلية والموضوعية في الرواية إلى أفق الانفعالية الملحمية. كما أن في هذا التعالق إفادة من مقولة الهداية التي تمجّد المعرفة التي يتحصلها الإنسان بالسعي، والتي يكتسبها مُفرقاً من خلال هذه الحكمة بين المعرفة التي يتلقاها الانسان المتفتح البصيرة وتلك التي يكتسبها سواد الناس عن طريق التلقين سماعاً أو قراءة، وكأنه يحكي قصة الانسان وسيرته في النشوء والارتقاء، وفي سعيه الدائب لبلوغ الحقيقة عن طريق العقل تارة، وعن طريق الحدس تارة اخرى، باعتبار أن سعادة الانسان لن تتحقق إلا بالمعرفة(٩٤) يقول السارد عن آدم الحسنين: «بلغني أن آدم كان شديد الطموح، ومن هنا ظلَّ هاجس اكتشاف الصحراء السرابية كلها وما يحيط به يلحّ عليه، وما كان يترك مجهولاً إلا وجهد في سبيل كشفه، ولا لغزاً إلا وحاول الوقوف على حقيقة سرّه، ظل هاجس اكتشاف الصحراء السرابية، يلح عليه»(٩٥).

إن مثل هذا التعالق بين قصة حي بن يقظان وآدم الحسنين، لتؤكد قدرة الفنان على ارتقاء سبل مناهج ومعطيات الاستحياء والخلق الفني وأشدها ارتباطاً بالحياة، مثبتة إمكانية إتساع، الرواية لعرض فكر فلسفي واعتماد العمل الفني للتعبير عن الأفكار الفلسفية، وكأن في النص الأدبي سيرة للمعرفة الانسانية، باعتبارها معرفة متطورة وليست ناجزة(٩٦).

إن من دوافع السرد الحكائي والخرافي ، تفسير الحقائق الدنيوية أي حقيقة عالمنا(٩٧)، حين نتساءل عن السبب الذي من اجله اختلى الديناصور، ذلك المخلوق الضخم بآدم قائلاً له: «أنا الديناصور»، وليدرك آدم أنه الوحيد القادر على رؤية هذا الكائن الاسطوري المنقرض، تبادل معه النظرات ذات المغزى، وحين اكتسبت هذه

---

(٩٤) حسن محمود عباس، حي بن يقظان وربنسون كروزو، دراسة مقارنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٣٢:١٩٨٣.

(٩٥) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٣٠.

(٩٦) حسن محمود عباس، حي بن يقظان وربنسون كروزو، دراسة مقارنة: ٥٧.

(٩٧) فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية: ١٤١.

النظرات فصاحة البيان وتخطته، رجع الديناصور أدراجه خطوات ثم اختفى(٩٨) إن اخضاع القص في الروايات لتصورات أكثر قِدماً كالديناصور تعطي القص أهمية ملحمية خاصة، تعطي التأثير المطلوب، وتلقي على البطل المزيد من الاضواء(٩٩) يقول السارد «واقشعر بدن آدم حين أحس لوهلة خاطفة أن هذا الكائن الخرافي، ينظر إليه كأنما يتأمل نفسه، وأنه هو آدم يحدق إليه. كما لو أنه يحدق في مرآة»(١٠٠) إنَّ في تأمل آدم للديناصور كما هو تأمل الذات تجسيد للقوى التي تكون مساعدة أو معادلة للبطل، ووظيفتها أن تقود البطل إلى الهدف المحدد من قبل(١٠١).

إن بروز القص في هذا العالم البديل، متخذاً منحى القص الخرافي، كان بسبب أن بناء الحكاية الخرافية المحدد ينطبق في الكثير من جوانبه على بناء حكاية آدم الحسنين في هذا النص، حيث أن البطل ينشأ مجهولاً ثم يلتقي بكائن خضم هائل، يمثل العمل البطولي في حكايات البطولة والانتصار على الوحش المهول، وهي حكايات بطولة، ذات بعد تراجيدي، فالبطل يقضي نحبه في النهاية، وترتبط الحكاية كلها منذ البداية بهذه النهاية التراجيدية(١٠٢) مما يدلل على ذلك ما قيل لوالد آدم الحسنين. حينما أخذه ليقرأ طالعه فقال: «أكاد أكذب تنجيمي، ولا اصدقه لغرابته، هذا غلام يبلغ الاسباب، ويركب السحاب ثم يهوى فاجعاً كالشهاب»(١٠٣).

إن الكثير من التداخل في حكايات القص الشعبي، يتطابق في جانب العجائبية، وحكايات الحيوانات(١٠٤) وإذا ما اخذنا بعين الإعتبار، تصنيف فلاديمير بروب، فهذه الحكايات المتوالية من سيرة آدم الحسنين تقع ضمن حكايات العجائب، لاشتمالها على طقوس لها علاقة بالقدرات الخارجية، وهو أي السارد إذ ينحو منحنى الحكي الغرائبي، فإنما يفيد من وظائف هذا الحكي بوصفها قيماً ثابته متكررة، حاول

---

(٩٨) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٢٦.

(٩٩) فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية: ١٤٥.

(١٠٠) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٢٧.

(١٠١) فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية: ١٤٤.

(١٠٢) نفسه: ١٤٩.

(١٠٣) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٩٩.

(١٠٤) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٨٨.

فلاديمير بروب تصنيفها بإحدى وثلاثين وظيفة(١٠٥) باعتماد دلالتها، ودورها في تطور الاحداث، مُكونة الخصائص البنائية لكل حكاية(١٠٦)، حيث أن البنية الشكلية في الحكاية الواحدة هي بنية واحدة، تولد عدداً غير محدد من حكايات ذات تراكيب واشكال مختلفة(١٠٧) فصحراء السراب التي راح في مجاهلها أدم الحسنين، والذي انفصم فيها إلى ألف ذيب وذيب، هذا الانفصام المتوالد، أدى إلى نشوب قتال ضارٍ بين ذؤبانه حتى انكر الذيب منهم خلطاءه(١٠٨) ويواصل ذيب بكل تجلياته رحيله في صحراء السراب، وهنا فإنّ الحدث يوصلنا عبر هذا الرحيل إلى ما اسماه بروب بوظيفه الرحيل، التي إما أن تكون اعتيادية، أو حَتْمية، ويمكن أن تقع تحت مسمى وظيفة الابتعاد(١٠٩)، فآدم الحسنين إرتحل في صحراء السراب ملياً، ثم وتحدث الملاحم العظيمة والحوادث الجسيمة وتوالي المحن، فإنَّ وظيفة الضرر أو الحرمان قد تحققت(١١٠) وباستمرارية القص والسرد نجد أن الخديعه ايضاً قد تحققت من خلال وقوف ذيب الأول على سطح القلعة بانواره الباهرة «حتى خدع الناس، فأقبلوا عليه، معتقدين أنه المبارك، العالم العلاّمة، غيّاث النفوس(١١١)، ثم وبالسير قدماً في السرد تشيع في الناس مسألة إجتراح ذيب الأول للعجائب والكرامات، فيندفع الناس نحوه لالتماس البركة، ثم تُكَشف خِدْعة المولدات الكهربائية، ومكبرات الصوت التي فعلت فعل السحر في عقول ونفوس القوم، وباكتشاف البريجادير فرانسو لورنس وجنوده لبحيرات السراب في الصحراء(١١٢)، عبر الانتقال في الأمكنة التي مكنتّهم من اكتشاف سرابية البحيرات التي أدت بالبريجادير وجنوده إلى اكتشاف صحراء السراب، ثم اكتشاف مدينة المرايا في عام الهول الثاني(١١٣) وعبر مَهْمات صعبة يتوصل «الأمريكان» إلى مناجم بحيرات

---

(١٠٥) الوظيفة: حدث رهين سلسلة أحداث سابقة تبرره، وأحدث لاحقة تنتج عنه؛ صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي : ١٩١؛ المرزوقي وشاكر، مدخل إلى نظرية القصة: ٢٠.

(١٠٦) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٩١.

(١٠٧) المرزوقي و شاكر، مدخل إلى نظرية القصة: ٢٢.:

(١٠٨) مؤنس الرزّاز، متاهة الاعراب في ناطحات السراب: ٢٩٦.

(١٠٩) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٩٢.

(١١٠) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب: ٢٩٨؛ صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٩٢.

(١١١) مؤنس الرزّاز، متاهة الاعراب في ناطحات السراب: ٢٩٩.

(١١٢) نفسه: ٣٠٣.

(١١٣) نفسه: ٣٠٣.

السراب الفنية، محققاً السرد الوظائف في نظم ثنائية احياناً من المطاردة والانقاذ، المعركة والنصر[١١٤]، فمطاردة ذياب في قصة العالم البديل التي يقابلها أن يصير منقذاً لكونه شبحاً، يقول للاعرابي: «أنا آدم الاصلي، أنا آدم الأول[١١٥]، وأن الشبحية هنا أو الطريقة السحرية في ظهور البطل واختفائه هي التي أعطت البطل في النص القصصي مبرر ظهوره بعد اختفائه، فالأعرابي الذي تفرّس في وجه آدم الأصلي قال له: « ألم تمت يا مبارك؟ إنّا والله رأينا وجهك مضرجاً بدمائه»[١١٦]، من هنا فإنّ عجائبية وشبحية البطل التي تنطلق من قاعدة موضوعية كونه في مواجهة البريجادير وجنوده، تتطور باتجاه خيالي، يختصر التسلسل الطبيعي للأحداث، ويمّكن البطل من فعل الخوارق، بعد إذ كانت عصية[١١٧]. يقول آدم الأول للأعرابي: «أنا عود أخضر غار في الأرض وفنيّ ثم ثار، فإذا ما سأله الأعرابي: والجنرال ذيب الثاني؟ قال: قناعي المزور، وقميصي المزيف»[١١٨].

إن التحليل الوظائفي للقص في العالم البديل يشير إلى أنّ نهايات القصّ هي نهايات مقاطع، بمعنى أن مقطوعة جديدة، تسير في مسار وظائفي جديد، تبرز بعد كل اساءة حاصلة تؤدي إلى الحرمان، وهذا ما سمي بالتكرار الوظائفي، حدث تتكرر الأحداث، ويخضع البطل لكوارث جديدة، وتتكرر عقدة الحكاية، ويكون هذا بداية سرد قصصي جديد[١١٩] وهذا ما حصل مع آدم الحسنين الذي انفصم إلى ذؤبان، ثم إلى حسن الأول وحسن الثاني، مما دفعه إلى الاختباء والبغاء في الكهف من جديد، خوف المطاردة والتصفية ومصادرة الحريّة يقول سارد المتاهة: «وقيل أن حسن الثاني عاد فلجأ إلى الكهف، وهنا تختلف الروايات»[١٢٠] وفي موضع آخر تتكرر الحادثة والوظيفة يقول السارد: «أما الرواية الأخرى فتقول: وهربت وكنت الهث وعرقي

---

(١١٤) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٩٢.

(١١٥) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ٣٣٣.

(١١٦) نفسه: ٣٣٣.

(١١٧) المرزوقي وشاكر، مدخل إلى نظرية القصة: ٢٩.

(١١٨) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٣٣٣.

(١١٩) المرزوقي وشاكر، مدخل إلى نظرية القصة: ١٩٨.

(١٢٠) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٣٧٧.

غـزير، وهـم يطاردونـنـي، والكهف هنالك ينـتظرنـي([١٢١])، وبالطبع، ففي نـهاية الاكـتهاف الطويل. فإنّ الكهف الأخير ينهار، إذ أنه ليس حلاً، ليمتطي حسن الثاني صهوة جواده، وهنا يُمجّد البطل وتُبرز طاقاته أمام المجتمع، وقد يظهر في شكل جديد بوظيفة التجلي محاكياً السارد عالم الحكايات العجيبة برفض الحواجز، والاستقرارية، إذ هو يستند إلى الحـركة الدائمـة، ولو كانت زائفـة خادعة مـمـا يعني تحـرر الظروف الاجتماعية من الجمود([١٢٢]).

ومـمـا يقرب تعالق النصِّ الروائي مع القص الشعبي الخرافي، وجود وظيفة الحصول على معطى أو سحر وهو ما اصطلح على تسميته بوظيفة تلقي الشيء السحري، ويشمل الاعداد لتسليم الشيء السحري، وحصول البطل عليه([١٢٣]) والنص التالي من مناجاة حسن الثاني لبلقيس يوضح هذه الوظيفة يقول: «أنا الذي أخذ خرقة بيضاء من اثرك، وأوقدتها في إناء أخضر جديد فيه زيت الطيب، وخلطته بزغفران مسّته أصابعك، وماء ورد مسّته شفتاك. ثم ركضتُ بعد تمنعك، واسعصائك، فانجذبت وراشي، وجريت إلى طقوس سحرية»([١٢٤])، ووفق ما يرى بروب فإن الاهتمام في الحكاية الشعبية ينصب على ما تفعله الشخصيات باسم الوظيفة التي تؤديها، وهي فك السحر، مما يعني وظيفة دفع الضرر، يقول السارد «لماذا يا حارس البوابة اخذت من أذنيها الاقراط،؟ لماذا يا حارس البوابة انتزعت من رقبتها تعويذة الولادة المرصعة بجواهر الميلاد([١٢٥]).

إن مدول الأثر الشعبي لا يقف عند معناه ضمن بنيته الحكائية الماضية، بل إنه يستمر في زمن السرد ليتجاوز المدلول التراثي ويمتد ضمن بنية جديدة ترتبط بالمكان وخصوصية المكان مما يحمله هذا المكان من تاريخ متراكم يعيش فيه الأنسان، إن هذا الامتداد في الراهن هو ما يُعبر عنه حسن الثاني في نصّ المتاهة في إحدى تجلياته يقول: «وأنا أوهن من خيوط الشمس، وأشبه عقلة الأصبع، ونص نصيص

---

(١٢١) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٣٨٤.

(١٢٢) المرزوقي وشاكر، مدخل إلى نظرية القصة: ٥٠.

(١٢٣) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٩٢.

(١٢٤) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٣٩٠.

(١٢٥) نفسه: ١٨٤؛ صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٩٢؛ المرزوقي وشاكر، مدخل إلى نظرية القصة: ٥٠.

اللذين يحكى لي جدي عنهما[١٢٦] إن مثل التشبيه الذي يشبه به حسن الثاني نفسه، «بعقلة الإصبع، ونص ونصيص»، أي بأبطال الحكايات الشعبية، التي هي في الأغلب موروث شفاهي، يتم تناقله عبر الأجيال جزءاً من تراث الجماعة يعكس مشاعر معينة في لحظات معينة، بحيث أنها تؤدي وظيفة داخل النص، فحسن الثاني يشعر بالدونية في التشبيه بعقلة الاصبع، أو نص نصيص، وبقلة الحيلة حينما لم يرث قوة أبيه الذي لا يخاف العتمة..«لأنه كبير أكبر من ذلك الجبل الذي على رأسه قلعة»[١٢٧] فثمة تواز بين حضور أبطال القصص العشبي وبطل النص الروائي مما يعطى إمكانية التداخل بالتماثل ، حيث يصير الموروث جزءاً من بنية الحكاية الراهنة، وذلك بحضور الذاكرة، وتنويعات العودة إلى الوراء، واحلام اليقظة والومضات المتجاوزة للزمن التاريخي لتكون بمثابة مبتكرات جديدة أمام الروائي للخلاص من ذلك التسلسل التعاقبي في السرد التقليدي، فالماضي متصل بالحاضر، ومضاف إليه ومْضة اسطورية[١٢٨]، آخذين في الاعتبار أن الموروث الشعبي، كائناً ما كان قد آل في النصوص الروائية إلى «مكونات خطابية» اندرجت في سياق وظائف تختلف تماماً عن السياقات التاريخية التي تشكلت في أطرها[١٢٩] كما أن الروائي في العالم البديل. قد انتدب بطله لمهة مقدسة أصبح على اثرها بطلاً ملحمياً[١٣٠] قادراً على إعادة العدالة والتوازن لمجتمعه، مبشراً بما يبشر به الابطال الملحميون من انقاذ لبني البشر.

وفي نصِّ مقامات المحال، فإنّ أول آثار القص الشعبي والخرافي، يبدو متجلياً من خلال ابراز دور الأم الحكّاءة في النصِّ الروائي، يقول السارد: «وحكايات أمي تتوالد من حولنا بلا انتهاء، تُحي الأموات، وتغذي الأحياء، وأنا في مقام الانتشاء»[١٣١] هذه الشخصية المتوارية في النصِّ الروائي، تظهر بين الحين والآخر، كي تمد البطل بالحكاية الخرافية، ذات التداول الشعبي في موروثنا، فالأم الحكّاءة نموذج متواتر في القصص الشعبي الخرافي، حاضر في النماذج القصصية باستهلالات، موقعة تُشْوق

(١٢٦) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٤.

(١٢٧) نفسه: ١٤.

(١٢٨) محسن جاسم الموسوي، عصر الرواية، مقال في النوع الأدبي: ٣٢.

(١٢٩) عبدالله ابراهيم، السرد والموروث القديم: ٢٤.

(١٣٠) نفسه: ٢٦.

(١٣١) سليمان الطراونه: مقامات المحال: ١٦١.

الصغار المتجمهرين حولها لسماع الحكاية، كما أنها تَخْتمُ الحكايات ايضاً بمثل ما استهلت([132]).

من أجل ذلك فإنّ البطل السارد يحس بالفقد احساساً مؤلماً لما يفتقد حكايات أمه التي كانت تنير وجهه([133])، يقول: «شلال حكاياتك يا أمي لا ينتهي، أنا وكل ما حولي، وحولنا تجسد لشلال حكاياتك يا أمي»([134]) إن في حكايات الأم وخيالاتها، نزوع يشوق البطل، المستمع الصغير لمزيد من المعرفة تجسدها الحكايات، وتترامى دونها، تحفز البطل المستمع، وتشحذ خياله، ورغم أنها أي هذه الحكايات في أي نص روائي تُحيل على زمنية مغايرة لزمنية النص الروائي، إلا أنها تحتفظ بزمنية حاضر التلفيظ الاستدلالي في العمل الكتابي الراهن([135]) مما يجعلها جزءاً من بنيّة النصً المرهن، تمارس دوراً ووظيفة تناصيه في المعمار الفني، معطية القارىء فرصة مشاركة الروائي تأويل نصًه، وإعادة انتاجه معرفياً، ففي نص المقامات تتمرأى «الغولة» صورة وقصة في المقاطع الروائية، كما جاءت في مرجعياتها الشعبية سواء أكان ذلك من خلال تصويرها الروائي بألف ثدي، تنز سموماً، أم من خلال حضور مقاطع حوارها مع ضحاياها محورة لما وردّ في المرجعيات الشعبية، تقول للبطل، «لولا استسلامك سبق كلامك لانتهيت من تحطيم عظامك([136]) تتغول سارة في النص الروائي بألف ثدي، وقد أطبقت على طرق الخلاص جميعها: السلامة، والندامة وغير الراجعة([137]) ولا بدّ أن يبحث البطل كما في القصص الشعبي عن حيلة ينفلت فيها من إسار شرهًا المدّمر، يعجز البطل في البدء باحثاً عن حيلة، إلى أن يهتدي أخيراً إلى طريق السلامة المشروطة بالرضاعة من أحد اثدائها، وإلا كان الانتهاء([138]).

---

(١٣٢) من استهلالات القصص الشعبي الخرافي:كان يا ما كان، يا مستمعين الكلام، في قديم العصر والزمان؛ تودد عبدالهادي، الخراريف الشعبية: ٥٤، ٦١. وللقصص الشعبي الذي تحكيه الأم قفله من مثل، توتي، توتي، فرغت الحدوتي، مليحة ولا ملتوتي، وكذلك هاي خريفيتي طار عجاجها، وراحت على البلقاء تلم نعاجها؛ نفسه: ٦٧-٦٨.

(١٣٣) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ٣٨٣.

(١٣٤) نفسه: ٤٠٧.

(١٣٥) جوليا كرسيطفا، علم النص: ٣٨.

(١٣٦) سليمان الطراونه: مقامات المحال: ٦٥.

(١٣٧) نفسه: ٦٥.

(١٣٨) نفسه: ٦٥.

إن تغول سارة وشرورها هو دافع السارد لأن يعقد مقارنة بينها وبين الغولة، وكأنّه يود أن يقول، إن في الواقع ما هو أعجب من الخيال، وهو الدافع أيضاً إلى البحث عن طريقه للخلاص كما يحدث في القصص الشعبية والخرافية، والتي تمثلت في شرط الرضاعة من أحدا اثدائها.

إن هذا الشرط يشير إلى الاعتقاد السائد بقوة هذه الكائنات الاسطورية الخرافية، التي رغم قوتها الاسطورية. فإنّها تتضمن جزءاً من الكينونة الانسانية، وضرورات هذه الكينونة، كالرضاعة لذلك فإنّ رضاعة البطل لأحد أثداء الغولة، يعني، أن يشارك الانسان الغولة، وهي رمز الشر المخيف في شيء من ذاتها، كأن يمتلك ثديها، الذي يعني دخول البطل إطار أمومتها، وبالتالي يظفر بطريق السلامة([139]) وفي موضع آخر، فإنّ سلسلة أخرى من الكوابيس تتبدى للبطل كأنياب الأغوال([140]). حيث أنّ تصور السارد عن الأغوال أو الغيلان، ذوات الأنياب، يعكس جزءاً من التاريخ الثقافي للشعوب، الذي يظهر في موضوعات القصص الشعبي، بكل غرائبيتها وعوالمها السحرية، وتعكس بالضرورة تصورات الانسان عن العالم، ووجهة نظره في الطبيعة والحياة([141]) عبر مراحل التاريخ البشري، من هنا تبرز في النصّ الروائي اشكال الكائنات الخرافية، عبر سير احداث القصص، مازجة المحير والعجيب، مما يدفع بالحكاية، وكائناتها الخرافية، إلى مجال اسطوري، يقول السارد: « وأتخلق كائناً آخر يجرني من رقبتي إلى احضان سارة، ثم يجرني خلف (موري) الآن إنّه أنا لكنه اغرب الكائنات عني، في عينيه جوهر الظلام. اسفله يقلب اعلاه، وأعلاه يقلب أسفله »([142]).

كما أنّ تصوير الانسان لكائنات خرافية، هي مما يتصل ببقايا معتقدات إنسانية تصل في تاريخها إلى اقدم العصور، قد تكون فقدت مغزاها ولكننا نحسُّ أثرها([143]). ومن هذه الكائنات الاسطورية التي وردت في النص الروائي، العنقاء التي تطير بالبطل في اجواز الفضاء ليعود بمَهر هاجر الشّماء([144]). وفي موضع آخر فإن البطل

(١٣٩) فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية: ٧٨.
(١٤٠) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ١١٤.
(١٤١) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٦٣.
(١٤٢) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ٢١٧.
(١٤٣) فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية: ٣٢.
(١٤٤) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ٤٥٨.

يجسد «عوج بن عناق» ليخاطبه وهو هارب إلى رؤوس الجبال سائلاً أياه، هل يرى واد هاجر الحزين([145]) حيث أن هذه الشخصيات الخرافية الاسطورية هي مما يميز الأدب الشفوي ذا الطابع الانثروبولوجي العريق، الذي توضحه بعض الشعائر والمعتقدات الدينية والمعارف الايجابية الكثيرة([146]) التي تربط بين العقائد والحياة بطريقة خاصة، هذا بالاضافة إلى أنها قد تكون المضمون الأقدم لصور التأليف الأدبي التي تكونت ارتجالاً من السمّو عن الاشياء المادية، لكي تخلق حالة من الانسجام مع الواقع، بتصويرها قوى الطبيعة المروعة، المليئة بالاسرار البعيدة عن الادراك، تأتي حاملة معها عبير الزمن الذي يضعف من وضوح معالمها([147]). فهي غائبة حاضرة، عبر معارف تتعالى في ثقافات الشعوب لتظل صالحة للمحاكاة.

ولما كان النقاد يرون أنّ الثقافة الشفوية تزعم أنها ثقافة مكتوبة، باعتبار أن الكثير من المرجعيات المكتوبة للأدب الشعبي والخرافي، تفترض أن تكون نسخاً لكلام شفوي يُحيل على كتابة سابقة([148]) يبدو هذا الكلام مجدياً عندما يقف البطل في نصّ المقامات. أمام بركة شلال هاجر خاشعاً، مصطفاً مع أترابه الصِغار كمن اصطفوا للصلاة، وآذانهم تطن فيها اقوال المارة: لا تقربوها، ففي قعرها تسكن العفاريت ومردة الجان([149]). فالحكايات عن مردة الجان والعفاريت التي تسكن بعض الأمكنة هي من مستنسخاتٍ تحيل على معرفةٍ سابقة مكتوبة، وتتداول شفوياً، وقد استثمرها الروائي، كوقائع دالة، باستحضارها كأنها منشط خفي لايقاظ الوعي([150]) من خلال تفكيك هذا الموروث واستثمار ما يراه دالاً منسجماً مع نصّه الراهن.

إن الإتيان بمستنسخات منقولة من القصص الشعبي داخل السرد الروائي، يعني

---

(١٤٥) نفسه: ٢٣: ٣٠، ٢٣، ٢٨٨، ٤٤٦، وهو شخصية خرافية عملاقة يشوي السمك على حرارة الشمس: أحمد الزعبي، أبعاد الصراع الحضاري: ١٥٥.

(١٤٦) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٦٣.

(١٤٧) فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية: ٣٣

(١٤٨) جوليا كرسيطفا، علم النص: ٣٨.

(١٤٩) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ٢٧٣.

(١٥٠) عبدالله ابراهيم، السرد والموروث القديم: ٢٤.

أنّ النص الراهن يشير إلى النصوص الأصلية(١٥١)، اشارة يقصد من خلالها التشديد علي المقابلة بين النصِّ الشفوي المكتوب أو المسرود والنصِّ الروائي المكتوب، ويعني انتقال الحكاية الشعبية بفضاءاتها وأبطالها (الغولة) مثلاً من القائل المجهول إلى الكاتب المعلوم، مسقطة الفارق النوعي بين الحكاية الشفوية، والحكاية المكتوبة، أي بين الواقعي والميثي؟(١٥٢) لتصبح هذه الحكاية الروائية كما هي في مرجعيتها الشعبية وسيلة من وسائل التعبير عن الصلة بين الانسان والطبيعة والحياة. في زمن كانت الأمور المتخيلة تطرح كما لو أنها معارف مستمدة من الواقع وتشير إلى رغبات وطموحات الانسان التي يسعى لتحقيقها «فهي خيالات» تمليها الرغبة»(١٥٣) فالغولة التي تساوي سارة في النصِّ الروائي، بكل ما تحمله من رمزية. تعني التصدي والشرور، والاستغلال، بغير حق، وهي من باب التناص التوليدي(١٥٤) الذي يعني تجديد التعرف بما هو معروف بتحويل الدلالة وتعديلها، ومحاكاتها، عبر تحويل مقولاتها الحكائية لتصب في القنوات الروائية، مكسّرة الحواجز ذات الاستقلالية بين الميثولوجي والتاريخي والواقعي فكأن التداولي الحكائي في مرجعيته الشعبية، هو تداولي واقعي(١٥٥) وفي موضع آخر يقول: سمعت الغولة وهي تتوكأ على اثدائها، وتقول: لولا استسلامك سبق كلامك، لانتهيت من تحطيم عظامك(١٥٦) فالسلام في النصِّ المرجع الذي يعني القاء التحية شكل حماية مؤقتة للبطلة جبينة، قد صار استسلاماً في النصِّ الراهن، عبر طرح منسجم مع الواقع وعبر تقنية الايهام بالاجواء الحكائية الشعبية، والتشويش على السرد الروائي تشويشاً مقصوداً. يشرك القارئ في استنتاج العبرة والدلالة.

ومما سبق يمكننا القول إن توظيف الموروث الشعبي والسير الشعبية في

---

(١٥١) في قصة شعبية تحمل عنوان «جبينة» فإنّ جبينه عندما وجدت اخوانها السبعة، وأقامت عندهم، ذهبت في أحد الأيام للبحث عن نار لتعد طعامهم، فوجدت الغولة، تسلق سليقة، فطرحت عليها السلام فردت الغولة قائلة لها: لولا سلامك سبق كلامك، كان أكلناك ومصيّنا عظامك؛ توند عبدالهادي، خراريف شعبية: ١٨، وفي القصص الشعبي وصف مسهب للغولة الأكولة المدماة الفم واليدين؛ نفسه: ٥١ . ٥٤.

(١٥٢) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ١١٥.

(١٥٣) فردرش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية: ٣٣.

(١٥٤) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٦٥.

(١٥٥) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ٦٥.

(١٥٦) نفسه: ٦٥.

الرواية الأردنية المعاصرة قد جاء في صورة الافادة من إمكاناتها السردية سواء أكان ذلك بالافادة من أبعادها الميثولوجية التي تشكل سمة متعالية للثقافة الشعبية الشفوية والمكتوبة مما يعني استمرار سلطتها الرمزية التداولية أم بالإفادة من غرائبيتها لتحقيق نقلات فنتازية أثْرت فضاءات الرواية وعمقّت أبعادها الميثيولوجية بسماتها الحضارية الحاملة لقيم مطلقة ومتعالية، كقيم الحق والعدل، التي تخدم الطرح الأيديولوجي المتحقق بالضرورة. هذا بالاضافة إلى حضور النصوص الشعبية باجوانها الحكائية المشوقة التي تساهم في تعددية حوارات النصوص الروائية وانفتاحها. مما يثري التجربة الروائية المعاصرة في مرحلتها التجريبية وصولاً لشكل سردي يفيد من مجمل الموروث الفكري والحضاري للأمة.

الباب الثالث

الموروث الفكري في الرواية الأردنية المعاصرة

الفصل الأول : الفكر السياسي

الفصل الثاني : ١- الفكر الاجتماعي

٢- الأمثال والعادات والتقاليد

الفصل الثالث : اللاشعور الجمعي والأوديبية

الفصل الرابع : اللقاء الحضاري مع الغرب

الفصل الأول

الفكر السياسي

الفكر القومي المرتبط بالتراث حاضرٌ في النصوص الروائية الأردنية إنطلاقاً من أنّ هذا الفكر قد فرض نفسه في التنظيمات السياسية، بوصف أنّ له جذوراً في الفكر الإسلامي، وأنَّ ثمة جماعات فكرية واحياناً اشتراكية؟ قد ظهرت عبر التاريخ الإسلامي وكان لها حضورها السياسي والاجتماعي والفكري داخل لحظتها التاريخية ولها حضورها المحاكي في التجربة السياسية المعاصرة بما يشكل منطلقاً عند البحث في ثنائيات الأصالة والمعاصرة التي توضع على محكّ التطبيق في الراهن المعاصر.

إنّ تعالقات الموروث الفكري قد جاءت عبر بنى نصيَّة نقدية ذات أبعاد سياسية وهذا ما اصطلح على تسميته بالميتانص في بُعْده السياسي الذي يتجلى عبر قراءة ما وراء التناص، وغالبًا ما يأتي في نطاق حوار يأخذ فيه الطرفان النص -الميتانص- حول قضية مُعينة جانب الموقف الفكري الراهن من السلطة أو الحكم(١).

إنّ إثارة فكرة القومية العربيّة بارتباطها التراثي قد تمت في النصوص الروائية في الغالب من زاوية الأدلجة السياسية المرتبطة بحزب، واحتلت موقعاً بجانب غيرها من الأيديولوجيات(٢) ففي نصّ المتاهة فإنَّ الأب الدكتور المناضل القومي ينتمي إلى عشيرة كبيرة تربط بينها الأحلام في التحرر والنهوض(٣) فالروائي يحيل إلى نظام اجتماعي ذي خصوصية، يُحيل إلى العشيرة، مقيماً تعالقاً ميتانصياً بين فكرة القومية العربية وفكرة العشيرة والعصبة، ومحاولة تجذير مفهوماتها بالاتكاء على جَذْرها التراثي، وعلاقة هذا الجذر بالعصبية والتعصب القبلي، فلما سأل حسن الثاني شعلان في المتاهة: لماذا ترك العُصبة؟ قال: «إنّ العُصبة تشظّت وكادت تضمحل، والناس زهقت من خلافاتنا»(٤)، ويربط ذلك بما قاله ابن خلدون حول العصبية لذلك فإنَّ فكرة القومية العربية المؤدلجة حزبياً ترتطم في المجتمعات العربية بجدار العشيرة

(١) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ٧٤.

(٢) حميد الحِمْداني، النقد الروائي والايديولوجيا: ٢٥.

(٣) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٤.

(٤) نفسه: ٨٣.

والقبيلة والعصبة، حيث نرى الوالد في نصِّ المتاهة يُقنع ابنه بالانتماء لعشيرة مختلفة، عشيرة كبيرة، تربط بين أفرادها أحلام التحرر والنهوض والوَحْدة وليس الدماء والنسب(٥)، لذلك فإن الطفل يبدو متنازعاً بين ما يقوله الوالد حول عشيرة الأحلام، وما يقوله الجدُّ حول العشيرة البدوية عظيمة العدد(٦)ولكنه يتوازن قليلاً حينما يعلم أن شَعْلان صديق والده من عشيرة الأحلام ايضاً(٧)، وأنه حبيب الفقراء(٨)، وفي هذا إشارة إلى تبني الفكر القومي الاشتراكي قضايا الجماهير من حيث التحرر والوحدة ومن حيث أنه يرى الاشتراكية برنامجاً اقتصادياً، اجتماعياً، تحررياً انسانياً شاملاً.

ورغم هذا الفكر المتقدم إلاّ أن الابن يصف رفاق والده في الفكر القومي الاشتراكي، بأنهم رفاق القبيلة، بل إن ثمة اشارات إلى مسألة المزاوجة بين العشائرية الحزبية(٩)، والواقع أنّ مثل هذه المفردات في النصوص الروائية تعرض مسألة الأدلجة من زاوية معرفية أيضاً، بوصفها نظرة ورؤية للعالم ووعَياً للوعي، أي بحثاً في معطيات الوعي ذات الحضور الموضوعي(١٠)، وهذا ما يفسر تقديم النصوص الروائية للفكر القومي مزاوجاً بالعشائرية، أو بالمادية الجدلية الماركسية(١١)، وكأنها محاولة للجمع بين القديم والحديث، إنّ زاوية الأدلجة المعرفية تبدو في سَرْد روائي يحمل صفة المباشرة والخطاب الدعائي أحياناً، يقول سارد المتاهة في حديثه النهاري مع المرأة التي ترتدي الرداء الأبيض والابتسامة السوداء: «اسمعيني، الفكر العربي المعاصر في الأغلب بعيد كل البُعْد عن اعتماد المعرفة العقلية التي تعتمد البرهان التجريبي، والاستدلال المنطقي»(١٢)، وفي الحوار ذاته قال وهي تحتويه بين ذراعيها: « ولذلك نجد أن معظم مفكرينا من الرواد ينتسبون إلى روحانية الغزالي عندما يتعلق

---

(٥) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٣.
(٦) نفسه، ١٤.
(٧) نفسه: ٢٥.
(٨) نفسه: ٢٥.
(٩) مؤنس الرزّاز، الشظايا والفسيفساء: ٨٠.
(١٠) حميد الحمداني، النقد الروائي والايديولوجيا: ٢٥.
(١١) مؤنس الرزّاز، اعترافات كاتم الصوت: ١١٥.
(١٢) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٨٦.

الأمر بطلب سند من التراث([13]) وفي مَعْرِض آخر يتساءل حسن الثاني عن تجاهل الفكر العربي المعاصر، انقطاع الفلسفي العقلاني في تراثنا([14])، وهنا تبرز مسألة أشار إليها النقاد في مَعْرِض الحديث عن الفكر الروائي، وهي أن شخصيات الخطاب الروائي في وعَيْها الفكري تُفصِح عن مواقف أيديولوجية متباينة ولكن الضرورة التاريخية تفرض حضور الفكر، وما يناقضه وكأن خطاب المثقف الثوري متكونٌ، في حين أن خطاب الأمة لم يتكون بعد([15]).

والواقع أن مثل هذه المباشرة في إبانة الوعي الفكري في ارتباطه بالتراث وبحركة الواقع الراهن في النصوص الروائية عامة قد تثقل السرد بالوعي السياسي والاجتماعي الحاد، وبلون من الوثائقية الثقيلة([16])، هذا بالإضافة إلى أنّ الآراء الروائية حول اعتماد التراث للروحانية أكثر منه للاستدلال والبرهان هو تناص بقلب دلالات الماضي، وهو من وجهة نظر فنية بَحتْه، من وجهة نظر الكاتب نفسه؟!.

إنّ أبطال النصوص الروائية قيد المناقشة يبدون رغم انسجامهم الفكري والعقائدي في حديثهم عن أنفسهم غير بعيدين عن فكرة الانتماء للقبيلة والعشيرة ذات الأبعاد المتراكمة في الموروث على شكل أفكار واحياناً على شكل اعتقاد بالحسب والنسب الذي يتوارثه الابناء عن آبائهم، فعبدالله الديناصور يقول: «كنت أجري على عرقٍ في أنسابهم فانسلُّ العرق، وكنت من أشرف العرب نسباً وأبعدهم محتداً، غير أنني ورقة خريف، أو ربيع اقتلعت نفسها من شجرة القبيلة»([17])، ويقول عناد الشاهد: «أنا عناد الشاهد، مقطوع من شجرة، لا عشيرة، ولا حزب، ولا وقت»([18])، فهذه بنى مضمونية تعكس أفكار ومعتقدات الشخصيات الروائية المتخيلة ذات الصلة بأبعاد هذه المعتقدات في الموروث.

وكما يرى غير ناقد فإنّ الروائي في تعالقه الفكري مع التراث من خلال الأدلجة المعرفية والحزبية «لا يحسم الرأي في الخيارات السياسية والأيديولوجية التي

(١٣) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٨٧.
(١٤) نفسه: ٢٨٧.
(١٥) فيصل درّاج، دلالة العلاقة الروائية: ٢٣٢.
(١٦) فاضل ثامر، الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد، ١٩٩٢: ١٦٨.
(١٧) مؤنس الرزّاز، مذكرات ديناصور: ٢١.
(١٨) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ١٠٥.

تكشف عَنْها حركة النضال الاجتماعي اليومي، ولكنه يعرضها بطريقة غير مباشرة لاختبار الحياة وللممارسة اليومية(١٩)، ولكنَّ روائياً كمؤنس الرزّاز ينحاز مُغْلباً تجربة الفكر القومي، طارحاً وعَيْاً سياسياً وفكرياً ينسحبُ على خطابه الفكري الذي يتماثل رغم انتقاله من تجربة روائية إلى أخرى، مفعماً بِحس الفجيعة، حسٍّ الانتقال من الأوج إلى حضيض التجربة، حيث مرارة السجن والنفي واللجؤ السياسي، وإنهيار للمشروع النهضوي القومي العربي، وبروز واقع جديد، فالفكرة التي تشكل بؤرة تتمركز حولها الأحداث آخذة في الذبول والاضمحلال غير مُتكهن ببدائلها.

إن اختبارات الفكر القومي في الحياة الممارسة، هي التي دفعت عناد الشاهد إلى اعتبار نفسه لاجئاً في دولة الوحدة في دولة العرب القومية(٢٠)، ودفَعْته في موضع آخر للتقليل من شأن إنشاء نقابة للعمال، تدافع عن مصالحهم، حيث سيسطر عليها عشائرياً(٢١)، ودفعت شعلان في المتاهة وهو الوحدوي، العصبوي، المنتمي إلى ترك العصبة ورفع شعار (الناس يصطفلوا)(٢٢)، ويؤكد «أنّه لا يعاني من مشكلة الانتماء، فقد حلت العصبة العشائرية محل عُصْبة العصبة»(٢٣)، وكذلك فإنّ الديناصور يَصْرح «بأن المتفرجين هتفوا بدوافع القومية العربية المنقرضة»(٢٤)، كما أنّ والد جُمْعة القفاري اعتزل السياسة والدفاع عن القومية والنهوض الحضاري وتفرغ للصلاة والصوم(٢٥).

ورغم أنّ الكاتب كان يمّوه موقفه الفكري من هذه الأيديولوجيا أو تلك إلاّ أنّه وبالضرورة لن يكون محايداً، لصعوبة المحايدة ذاتها، لذلك فإنَّ المسافة بين الروائي وأبطاله موحية بالروائي، كما أن الأفكار والأيديولوجيا تعيد إنتاج نفسها دون أن يتحقق الحلم، وليظلُّ المستقبل المنظور فرس الرهان مع تفاؤل مخفي تبشيري، تنبي به الروايات على استحياء، ذلك أن عمق ومأساوية الراهن تجعل من التفاؤل بالآتي فِعْلاً شائكاً يصعب تخطيه إلاّ بالنبوءة أو الرؤيا المستمدة شكلها من التاريخ المعاصر.

---

(١٩) فاضل ثامر، الصوت الآخر: ١٧٤.

(٢٠) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ١٣٤.

(٢١) نفسه: ١٢٢.

(٢٢) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٨٣.

(٢٣) نفسه: ٨٣.

(٢٤) مؤنس الرزّاز، مذكرات ديناصور: ٧٩.

(٢٥) مؤنس الرزّاز، جمعة القفاري يوميات نكرة: ١٦٣.

ثمة مسألة مهمة حين النظر في المتفاعل النصيّ في نصوص مؤنس الرزّاز، هذه المسألة تربط خيوط التعالق الفكري، وتنسحب على مُجْمل نتاج هذا الروائي، وتتمثل بتواتر شخصية قائد المناضلين بشكل ينبي بأنْ خطوطاً أساسية تربط بينها، حيث تمتدُ وتتخذ الشكل ذاته مع بعض الاختلاف في معظم تجاربه القصصية، فالمناضل الكبير المتنقل في النصوص بالسِّمات ذاتها هو الأب في نصّ متاهة الأعراب([26])، وهو الشيخ في مذكرات الديناصور الذي يقول عنه: «اتّصل بي شيخ القبيلة» وقال: « لا ترجع من حيث لذت ببيروت هارباً»([27])، وهو «الختيار» في «اعترافات كاتم الصوت»، الدكتور والأب مراد([28])، وهو المناضل القديم عبدالرحيم الأمين الذي قضى عمره وهو ينازل الإمبريالية([29])، في ساحات النضال في الخمسينيات من هذا القرن.

والناظر في مصير هذا الأب الشيخ الأستاذ عبر امتداد تجربة مؤنس الرزّاز الروائية يلحظُ أيضاً السمات المشتركة لهذه الشخصية المحورية المتنقلة، من نص إلى آخر، هذا الشيخ «ظلَّ ينزف دماً من منخريه، وزاوية فمه، وتنظر أمي إليهم نظرة استغاثة، تتوسل سيارة اسعاف ذات أربع عجلات فقط، أما كان طبيبهم وحكيمهم»([30])، وهو من الشيوخ في مدينة الحُلم ومكانهم المشانق([31])، وهو الأب الذي لا يعود([32])، وهو الأب الذي يجبر على الاقامة الجبرية ويداوي كونه حكيماً حتى قامعيه([33])، وملامح هذا الأب كما يرى فاضل ثامر في السياق الروائي العربي «هي ملامح المناضل الخمسيني في نزعته التطهيرية ولذا يظلُّ يعاني الحرمان، والتشرد، والسجن»([34])، فهل يؤرخ الروائي لهذا البطل تاريخاً؛ شخصياً، أم أن الأمر كما درس في السياق الروائي الأيديولوجي يُعبِّر عن طموح المؤرخ الذي يخاتل الروائي، مبرزاً أن التاريخ الشخصي

---

(٢٦) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٢، ١٣، ٥٧، ١٥٨.

(٢٧) مؤنس الرزّاز، مذكرات ديناصور: ٢١.

(٢٨) مؤنس الرزّاز، اعترافات كاتم الصوت: ١١٥.

(٢٩) مؤنس الرزّاز، الذاكرة المستباحة: ٤٢.

(٣٠) مؤنس الرزّاز، مذكرات ديناصور: ٢١.

(٣١) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ٣١.

(٣٢) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٦.

(٣٣) مؤنس الرزّاز، اعترافات كاتم الصوت: ٣٣.

(٣٤) فاضل ثامر، الصوت الآخر: ١٦٥.

نفسه، يبدو في بعض الحالات محمولاً على التاريخ غير الشخصي أو حاملاً له(٣٥) وهنا فإنّ مصير الأب أن يمعن في الغياب، يقول حسن الثاني: «وأبي لا يعود»(٣٦)، فالغياب هو المسيطر، وهو غياب للحلم، غياب للأب ودائماً فإنّ البطل في حالة الغياب كما يرى النقاد يسعى ليكشف سرُّ ولغز غياب الأب، الحلم والأمل، وهو سعي مقصودٌ وواعٍ(٣٧) يحاول الروائي من خلاله تعرية القمع ومصادرة الحريّات وإجهاض أحلام النهضة والوحدة.

وقد تعالق الفكر القومي في تجربة الرزّاز مع الموروث من خلال استدعاء نماذج من التراث، بخلق حالة من المماثلة والمشابهة يصرّح فيها الأبطال كما يرى فيصل دراج في سياق روائي مختلف «بأنهم ينتمون إلى كل الأزمنة، ولا ينتمون إلى الزمن الذي يعيشون فيه»(٣٨)، فهذه زهرة تلح على الديناصور قائلة: «لماذا تصر على أن تتقمص سفينة صحراء وتُبحر في قافلة مَدْرج رَمْلي، وترتل تعاويذ قبائل العصور السحيقة، وتمائم قرون بائدة(٣٩)، وهنا فإنّ المدى الروائي كفن أدبي يتسع لمختلف أنماط الحوارات السياسية والفكرية دون أن يؤثر ذلك على المبنى الفني والأدبي، إنّه تحويل للفكر إلى وجهات نظر تتفاعل داخل النصوص الروائية، إنها حوارية باختين، وتعددية أصوات النصوص. حيث تعمل هذه التعددية على إقامة اكثر من منظومة للقيم العامة، تستقل المنظومات وتتفاضل، تمْنع المؤلف من إخضاعها لمنظومة قيم حاكمة(٤٠) مبرزة النضال من أجل الهوية، هوية الذات وهوية المجموعة(٤١).

من هنا يتجلى التعالق الفكري بين زمن حاضر وبين زمن ماضٍ فيه تعاويذ العصور السحيقة، القرون البائدة، بل إنّ هذا التعالق يبدو أكثر جلاء عندما يستدعي المؤلف من التاريخ جماعات فكرية وسياسية كان لها الدور في زمنها ولحظتها

(٣٥) نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد ، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، دمشق، ١٩٩٤: ٢١٦.
(٣٦) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب: ٢٦.
(٣٧) فاضل ثامر، الصوت الآخر: ١١٢-١١٦.
(٣٨) فيصل دراج، دلالة العلاقة الروائية: ٢٥٥.
(٣٩) مؤنس الرزّاز، مذاكرات ديناصور: ١٤.
(٤٠) فاضل ثامر: الصوت الآخر: ٢١.
(٤١) محسن جاسم الموسوي، الرواية، النشأة والتحول:١٣٣.

التاريخية، موجداً حالة من الإيهام تَدْمج بين الحاضر والماضي([42])، فمن رواية أحياء في البحر الميت: «وقّع الرائد والنقيب اتفاقية أمن مشترك، تقضي بملاحقة الخوارج وكنت أنا الخوارج([43])، ويعني خوارج المرحلة الراهنة.

إن الخوارج في هذا المقطع كما يرى سعيد يقطين في سياق مختلف حركة سياسية من التراث «تبدو صالحة للمحاكاة والاسترجاع»([44]). من منظور معاصر، وكذلك فإن تجربة الحلاّج هي الأخرى تصبح أنموذجاً صالحاً للاسترجاع وللمحاكاة، فمن اعترافات الرائد في نصٍّ أحياء في البحر الميت: «أنّه مهرجان الطيش الخرافي وفي حجري رقد الحلاّج، ما في حجري إلا الحلاج»([45]) ذلك أن مأساة الحلاج في التراث العربي الفكري تجربة اغتراب مؤلمة([46]).

مما يلاحظ أيضاً أنّ السارد يعي تماماً مثل هذا التعالق مع الموروث، فالشخصيات عامة وكما يرى النقاد تقدم وعَيْاً ذاتياً يتميز لدى كل منها بميزات خاصة تموقع الوعي زمانياً ومكانياً([47])، فمن اعترافات القائد الرائد في نص أحياء في البحر الميت: «وراعني أنّ الأستاذ المفكر عمد إلى العصور الوسطى للتدليل على فرضياته»([48]) فهذا المقطع ذو دلالة مزدوجة، دلالة وعي الشخصية المنقول عنها، ودلالة افتقار السلطة احياناً إلى الثقافة والفكر.

ثمة تفاعل نصي آخر في تجربة الروائي مؤنس الرزّاز تجلى هذا التفاعل فيما عُبّر عنه النقاد بالتمويه والخلط بين الماضي والحاضر في التعبير عن حدود النصّ المعرفية والأيديولوجية، والتي تنتمي غالباً إلى الحقل السياسي([49]) والمقاطع التالية توضح هذا التموية المقصود: فمن نص أحياء يقول السارد: «وراعني أن الأستاذ المفكر عمد إلى العصور الوسطى، للتدليل على فرضياته، فهو يستشهد ببسمارك

---

(42) فاضل ثامر، الصوت الآخر: 98.
(43) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: 14.
(44) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: 142.
(45) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: 165.
(46) للمزيد حول تجربة الحلاج الفكرية والحياتية التي أدت إلى قتله بعد محاكمته ومصادرة كتبه: سامي خرطبيل، اسطورة الحلاج: 136.
(47) محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دراسة اسلوبيّة، دار الجيل، ط2، 1412، 1993: 16.
(48) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: 162.
(49) حميد الحمداني، النقد الروائي والايديولوجيا: 28.

حيناً، وشارلمان، وهاورن الرشيد.....»(٥٠)، وفي نصِّ المتاهة «فثمة الف عام وعام من قابيل إلى جعفر النميري»(٥١)، والديناصور يرى أنه «ولد أيام توت عَنخ أمون، أو حمورابي، أو أحد ملوك الأنباط في البتراء»(٥٢)، وبالطبع فإن الإحالة على شخصيات بكل هذا الإرث الحضاري والتاريخي كتوت عنخ أمون، وحمورابي وملوك البتراء هو تأكيد لحضورهم بحمولاتهم التراثية في الوجدان الفكري المعاصر، فالروائي الأردني وهو يقف موقف الناقد المُحلِّل من خلال محتوى النصوص الروائية يتفاعل كما يرى النقاد في سياقات روائية أخرى مع ما نتج حول الفكر القومي كتابياً، وممارسة كنصٍّ مركزي في محاولة لاسترجاع المقومات التي بنيت عليها الأمة العربية الإسلامية، لإعادة وصياغة وتشكيل هوية مُنْفلتة(٥٣) وقد حمل هذا التفاعل في طياته نقداً لهذا الخطاب كممارسة على أرض الواقع، ولإشكاليات علاقة هذا الخطاب ممثلاً بالفكر القومي مع ساحة الفكر العالمية، في محاولة لاستقراء الحاضر والمستقبل، بَحْثاً عن محطة البدء من جديد.

إنَّ الهاجس الفكري، ما كان عليه في الماضي، وما هو كائن في الراهن وما سيكون عليه المستقبلي، يبدو هاجس شخوص الروايات أيضاً ففي «نصِّ أحياء في البحر الميت»، يستمر الدكتور مراد في فِعل النضال الإيجابي من خلال كتابته كتاباً يقرِّب بين الفكر القومي والماركسية(٥٤)، وفي نصِّ المتاهة يعجز الظافر والقاهر وتحدث هزيمة حزيران(٥٥)، فالحرب مع عدوٍ خارجي امتحان للفكر وللسلطات يَدفع حسن الثاني في نصِّ المتاهة للتفكير بدراسة تحمل عنوان «العصر التكنو الكتروني والتراث»(٥٦)، ويَدفع عبدالله الديناصور للتفكير بتطوير الفكر القومي والماركسية(٥٧)، وفي هذا نقاش لإشكاليات الفكر في العصر الراهن، حيث قضايا

---

(٥٠) مونس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ١٦٢.
(٥١) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٥٥.
(٥٢) مؤنس الرزّاز، مذكرات ديناصور: ١٤١.
(٥٣) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ١٣٠.
(٥٤) مؤنس الرزّاز، اعترافات كاتم صوت: ١١٥.
(٥٥) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٧٥.
(٥٦) نفسه: ١٦٣.
(٥٧) مؤنس الرزّاز، مذكرات ديناصور: ٨٢.

الأصالة والمعاصرة، تشكل جزءاً من سجال الماضي والحاضر.

إن التمازج الأيديولوجي بين القومية أوالماركسية الذي رفضه عناد الشاهد في أحياء في البحر الميت، صار أكثر إمكانية للتعايش في مذكرات الديناصور المازج بين لينين وعبدالناصر([58])، بل وأنه يصرح في موقع روائي آخر قائلاً: «نحن قوميون أمميون، هويتنا عربية وأفقنا انسانيٌ أممي([59]) رغم أنَّ اسم الديناصور يحمل في طياته إشارة للانتهاء والتحجر، بسبب عدم القدرة على التكيُّف، يقول له مديره: «أنت ديناصور يا حبيبي، تعيش في عَصْر الخوذة، عصر عبدالناصر وخروتشوف ونحن نعيش في عصر الستر...بتيز؟!»([60]).

إن الخطاب الروائي المُثْقل بأعباء الوعي السياسي يَطْرح مُشكل الوعي بكافة تجلياته وخصوصاً الوعي المحمل بمظاهر الوعي السلبي والوعي الزائف([61]) وهذا ما نَلمسه بالضرورة في التجربة الروائية العربية ومنها الأردنية من خلال إدانة الخطاب الروائي الفكري للراهن السياسي الذي يستبدل الفكر الوحدوي بما يقود إلى تفتت وتجزوء الأقطار العربية بدلاً من توحيدها لمقاومة الأطماع الخارجية، فعبدالله الديناصور ينتقد الأنظمة القومية في شعاراتها التي اعتمدت في حكمها على العصبيات العشائرية والطائفية([62])، حاملاً هو وغيره من أبطال الروايات افكاراً وتحليلات للأزمات التي يمرُّ بها الفكر العربي السياسي، مشيراً إلى بعضٍ من تصوراته للخروج من هذا المأزق ومن هذه الأزمة التي تعصف به، فالمقدم في حواره مع عناد الشاهد في نصٍّ «أحياء في البحر الميت» يشير إلى حل مُلقًى على الساحة، يقضي بتقبل الماركسية بديلاً عن القومية، كما ويشير إلى أن عناد الشاهد فصل من الحركة القومية، لأنّه رافض لتطور الحركة بهذا الاستبدال الفكري([63])، هنا يبدو سجال الفكر، والأيديولوجيات ممارسة سياسية واقعة، تبرز أشكال وعي سياسي واجتماعي متَطْور، يبدو هذا واضحاً في قول سمير عبدالكريم في نصٍّ «الشظايا والفسيفساء»

(٥٨) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٢٥.
(٥٩) نفسه: ١٢٥.
(٦٠) نفسه: ١٢٥.
(٦١) فاضل ثامر، الصوت الآخر: ١٦٨.
(٦٢) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ٤٣.
(٦٣) مؤنس الرزّاز، مذكرات ديناصور: ٥٣.

أننا نصبو إلى مراجعة عقلانية لحركة التحرر العربي، وأننا نحاول ابتكار مفهومات عصرية جديدة أشبه ما تكون بالإحياء(٦٤).

ولأنّ الأيديولوجيا المتجذرة في بنية التفكير العربي، والتي تقدس الفرد، تبشر بفضائل المنقذ المرتقب كما يرى النقاد في سياق الحديث عن أيديولوجيا الخطاب الروائي(٦٥)، فإنّ الخطاب الروائي يبشر في مُجمَله بالخروج من محطة اليأس هذه، والانطلاقة من جديد، تقول وداد لجمعة القفاري، الصعلوك النبيل الذي يرى نفسه مولوداً في الزمان الغلط؟ والمكان الغلط؟ «أنت المخلص»(٦٦) ومن مذكرات الديناصور: «تحول أيها الثابت، تجدد أيها الساكن قُمْ، انبعث، انهض، انفض عنك هذا الغبار الداكن»(٦٧)، إنه خطاب الصحوة والنهوض للبدء من جديد رغم اليأس وماساوية الواقع بكل انكساراته وهزائمه.

وممّا يجْدر ذكره، أن ثمة موروثاً فكرياً في الروايات الأردنيّة، قد تعالق مع الموروث السامي ومع الفكر العربي الاسلامي، والفكر الأممي الانساني من جهة أخرى، ففي نصّ «رؤيا» نجد أن البطل زيد، سجين رأي وفكر، لا يخشى أن يصرح بأفكاره، يفكر في يوم النصر الآتي لا محالة(٦٨)، وتبدو مأساته جزءاً من مُشْكل الحرية الفكرية في العالم العربي بشكل عام، هذه الحرية التي ارتبطت في مُجْمل تراكمها بالتأسيس فكراً وممارسة، حيث ترتبط الأيديولوجيا الفكرية في هذه الحالة بمصلحة طبقية وببرامج يتم وضعها لتحقيق مكتسبات للفئة المقتنعة بهذا الفكر، فزيد لا يخشى أن يصرّح بأفكاره، بل ويعتبر التصريح به نضالاً، يستوجب من البطل الخشية من ناحية، والشجاعة من ناحية أخرى، وزيد مفعم بالأمل وهو يفكر في يوم النصر الآتي لا محالة، ومن زاوية أخرى فإنّ زيداً معتنقاً فكراً، يعمل ويناضل من أجل بقائه، واستمراريته عاشق يحب الناس، والحياة، والكون، والأرض إلا أنّه مسجون(٦٩)، إنّه سؤال الحرية المفتوح يعرفه زيد في نصّ «رؤيا» ويعلم أنّه يصوغه بوعي أبطال هم في الرواية

(٦٤) مؤنس الرزاز، الشظايا والفسيفساء: ٨٠.
(٦٥) حميد الحمداني، النقد الروائي والايديولوجيا: ٧٠.
(٦٦) مؤنس الرزاز، جمعة القفاري، يوميات نكرة: ٧٦.
(٦٧) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور: ١١٠.
(٦٨) هاشم غرايبه، رؤيا: ١١.
(٦٩) نفسه: ١١.

العربية أبطال نخبويون[٧٠]، يقول السارد: «زيد يعرف أن الهزيمة كل الهزيمة في أن يستسلم ويعرف أنّه في وضعه هذا لامكان آخر له يقاتل منه، إما أن يفتح باباً للأمل، أو يهزم فيفقد كل شيء لأنّها معركة غريبة، باسلحة غريبة، ونتائج غريبة[٧١].

إن موقف زيد في هذا النص المجتزأ يؤكد أنّه يحاور متسلحاً بايديولوجية الممارسة في الواقع والتي تحاور وتساجل بالضرورة ايديولوجيات أخر، لذلك فهو يرى ألاّ مناص، لا بدّ من فتح باب للأمل يدفعه إلى الصمود؛ لأنّه يخوض معركة غريبة، غير مُتكهن بنتائجها، وغير متكافئة أسلحتها، ولذلك فإنّ استمرار فعله النضالي يمتدُّ حتى في السجن، موصلاً لحظته الراهنة، بما يستجدُّ على الساحة من احداث، فهو يشارك في اعتصام يستمر ويستمر وصورت الراديو ينقل أنباء المعارك في لبنان[٧٢]، ليمتلىء زيد حماساً، وإتقاداً وتواصلاً ورغم سجنه يغني «الغضب الساطع آت وأنا كلي إيمان»[٧٣]، إن مثل هؤلاء الأبطال يناقشون علاقة الرواية نصاً أو معماراً فنياً أدبياً بالفكر الذي يصبح في هذا المعمار الفني جزءاً لا يتجزأ من محتوى النص غير خارج عنه، فزيد بطل نصِّ «رؤيا» يتصل بكل ماضيه وهو يطرح نفسه في اللحظة الراهنة، بل إنّه يحاول ترهين هذا الماضي بكامله لخدمة اللحظة الراهنة، مثبتاً أن خلود الشخصية الروائية بعامة، ليس بفضل خطابها الأيديولوجي البحت، القابل للنقاش، بل بفضل غناها الإنساني، وفاعليتها في تحريك العالم الروائي[٧٤].

إن غنى هذه الشخصية الانساني يتجلى حينما يقدم زيد نفسه، مُعْلناً أفق صراعه من أجل الحياة، من أجل الاستمرارية، هذا الصراع الذي وجد نفسه فيه منذ فجر التاريخ، فحصار لبنان يصير موروثاً متعالياً يُختلف في تحديد زمنه، ليظلّ زمنه قائماً، يقول السارد: «قالوا ثمانون دقيقة، قالوا في رواية أخرى ثمانون ساعة، وفي رواية ثالثة ثمانون يوماً دام الحصار، وفي رواية أخرى ثمانون عاماً دام الصراع[٧٥]، يتحول الحصار إلى مسألة حضارية إلى صراع بين الأمم.

(٧٠) فاضل ثامر، الصوت الآخر: ١٧٢.
(٧١) هاشم غرايبه رؤيا: ١٨.
(٧٢) نفسه: ٣٧.
(٧٣) نفسه: ٣٨.
(٧٤) نبيل سليمان، فتنة السرد: ٢٢٤.
(٧٥) هاشم غرايبه، رؤيا: ٥٤.

أما في نصِّ مقامات المحال، فقد تمَّ التعالق الفكري منطلقاً من مقولة الأمة العربية وكينونتها، فهل تكون كما كانت أم أنها تسير نحو الفناء(٧٦) مقرّبة المسافة التاريخية والحضارية والفاصلة بين التاريخ العربي السامي، وبين التاريخ الإسلامي، محملاً البطل في هذا النص هموم المرحلة أيضاً، فالروائي يحاول وضع ذات بطله في مهادها أي في تاريخيتها من أجل إعادة بناء الذات الجماعية والفردية بعيداً عن اجترار تغذية الذات بالذات كما يرى دارسو الذات العربية من جانب تحليلها النفسي(٧٧)، وكما يُرى في منهج التحليل النفسي التي تنطبق بعض مقولاته على بطل المقامات فإن البطل وعبر تقنيّة تماهية الخارق للقوانين، تتحقق رغباته المسحوقة ويتكيف بآليات التماهي مع الواقع(٧٨) من خلال تماهيه برموز تاريخية جسدت النصر والبطولة يقول: «ولا أظن الدينا ستنسى صوت حصاني البديع، الذي استحال براقاً، وهو يهز بحر الظلمات قائلاً: «لو أنني أعلم أنّ وراءك أيها البحر المحيط أرضاً لافترعت خيول أمواجك ولجج أفواجك إليها»(٧٩)، ومن خلال تماهية برموز الانكسار والهزيمة عبر التاريخ، يبدو ذلك واضحاً من خلال تنويعات اسم البطل: بديع الزمان الهمذاني الذي هو «مسودة بديع الزمان»(٨٠)، وهو بديع الأوهام(٨١)، والعوبة الزمان(٨٢) ورجيع الزمان(٨٣)، وفلته الزمان(٨٤)، وبديع الفرار(٨٥)، والملاحظ أن الروائي قد أفاد من تقنيات تيارات الوعي في الأدب الحديث وهو يقدم وعي عدة شخصيات مع الميل إلى التركيز على شخصية واحدة(٨٦)، وهي شخصية السارد المحدث بديع الزمان الهمذاني بكل تحولاته، وتنويعاته في النصِّ(٨٧)، كما وأفاد النص من تقنية تداخل الأصوات

---

(٧٦) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ٤٦٨.

(٧٧) علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية: ١٢٥.

(٧٨) نفسه: ١٢٦.

(٧٩) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ٩١.

(٨٠) نفسه: ٣٤.

(٨١) نفسه: ٣٦.

(٨٢) نفسه: ٣٢.

(٨٣) نفسه: ١١٩.

(٨٤) نفسه: ١٦٤.

(٨٥) نفسه: ١٦٥.

(٨٦) نفسه: ١٨٦.

(٨٧) نفسه: ٣٦، ٣٢، ١١٩، ١٦٤، ٦٥، ١٨٦.

لشخصيات عديدة بواسطة المنولجات الداخلية المباشرة([88])، يقول: «أنا سعيد بن جُبير»([89])، وفي موضع آخر يقول «أنت بَعْل إله المطر»([90])، وفي مكان آخر يرى نفسه المأمون، يتشكل قابيلاً يقتل أخاه الأمين هابيل من أجل عبق الريحان المنبعث من خلجان جلّنار([91]).

إن التداخل عبر هذه الشخصيات يبدو متحققاً كما يرى النقاد في سياقات روائية أخرى عَبْر راوٍ عليم بكل شيء يتقمص شخصياته، ويتحدث بلسانها، ويفكر بعقلها، وكأن البطل حاضر في أحداثها التي يعيد صياغتها من جديد، لتصبَّ في الراهن المعاصر، كما أن المبنى الحكائي لا يعتمد على تسلسل الأحداث بشكل منظّم من الماضي إلى الحاضر، فالمستقبل بل إن الماضي يزامن الحاضر([92]) يقول السارد داعماً هذا الرأي: «من جاء بك يا حمورابي الآن، يا أنا يا حمورابي في مقام البعاد تنهش وجهي بعينيك لتذكرني بعهدي لأمي([93])، وفي موضع آخر يقول: «إني أراني ذا القرنين العربي»([94])

إن تداخل التاريخي بالواقعي في هذا النص قد تم من خلال ما أسماه النقاد بالميتانص في بُعْده السياسي، حيث ينطلق الخطاب الروائي من بنيات متجذرة في التاريخ، وتمثل نماذج انتقادات، ونماذج تخاذل، حيث تزاحم النماذج بعضها بعضاً مفترضة النقد والتجاوز([95]).

إن الناظر في الفكر السياسي في النصوص الروائية الأردنية يجد أن الرواية الأردنية كغيرها من الروايات الأدبية العربية والعالمية ساهمت في أنتاج خطاب إنساني حضاري مؤسس على موروث تراكمي، وتساهم في وضع هذا الخطاب في سياق التاريخي المنافح والمناصر عن قضايا الإنسان العربي المعاصر، مع الكشف على خصوصية هذا الفكر في الرواية الأردنية.

---

(٨٨) محمود غنايم، تيار الوعي: ٢٢٢.
(٨٩) سليمان الطراونه: مقامات المحال: ٨٠.
(٩٠) نفسه: ٩٢.
(٩١) نفسه: ٨٦.
(٩٢) محمود غنايم، تيار الوعي: ٩١.
(٩٣) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ١٦٥.
(٩٤) نفسه: ١٦٤.
(٩٥) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ١٣٦.

١- الفكر الاجتماعي

لم تغادر النصوص الروائية فضاء المنظومة القيمية المشكّلة للفكر الاجتماعي التي تتوارثها الجماعة جيلاً بعد جيل وهي تنتج خطابها الاجتماعي، بل إنَّ هذا الخطاب قد بدا مسيجاً «بالتابو» وهو يقترب من القضايا الأكثر جدلا كحرية المرأة، وحقوقها المدنية، في مُجْتمع روائي مديني في الغالب، ينبي بكثير من التناقضات، والمشكلات الاجتماعية التي تتصارع القوى البشرية في المجتمع في إطارها، مما يَجْعل الأبطال في عداء مع أنفسهم، ومع الواقع الموضوعي، فهذا حسن الثاني في اعترافه لطبيبة النفسي «عاجزٌ عن التكيّف والتأقلم مثل ديناصور على وشك الانقراض»(١)، إنّه اغتراب الابطال الذي أشار إليه غير ناقد بوصف أن هذا الاغتراب والاستلاب، يَجعْلهم أكثر قابلية للتطور، نحو القوى التي تُسهم في بناء المستقبل(٢)، منحازين إلى قضايا الإنسان العادلة في الحرية وفي الحياة.

لقد كان الخطاب الاجتماعي إضافة إلى الخطاب السياسي والمَعْرفي الانساني العام التي تزخر به هذه النصوص مَعْنياً بإبراز الطابع المأساوي أحياناً لحياة الانسان المديني في ظروف مجتمعات الاستغلال، وكذلك الطابع الانساني لعلاقات اجتماعية تشير كما يرى النقاد في سياقات روائية أخرى إلى تناقضاته، وما يسود حياته الاجتماعية من استغلالٍ، وقَتْل للبراءة والجمال(٣)، من خلال إبراز كثير من الصراعات الاجتماعية، النابعة من عمق البنية الاجتماعية في المجتمعات العربية التي تتفاعل مع منظومة قيمية اجتماعية، يتوارثها الخلف عن السلف باتت كما يرى بعض النقاد تتناقض مع الحاجات الطبيعية للانسان(٤)، في ظلِّ التقدم العلمي والمعرفي، الذي أزال الحواجز وجعل العالم قرية صغيرة، فما زالت هذه المنظومة

---

(١) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٣٢.

(٢) واسيني الأعرج، النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥: ٧٥.

(٣) سمر روحي الفيصل، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٦: ٢٢.

(٤) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة: ٢١.

القيمية متراكمة متوارثة في الخطاب المعرفي، وهذا ما دَفَع بعض الكتاب للتساؤل بحرارة: «كيف يتخلص الانسان العربي في القرن العشرين من ذعره الميثولوجي»(٥)، إزاء الكثير من الصراعات الاجتماعية مطالباً باتخاذ الموقف والرؤيا بدلاً من اجترار الألم إجتراراً نرجسياً(٦)، مكتشفاً الهوة الواسعة بين الإدراك العرفي للتحرر وللتصالح مع الذات، وعَجْز التطبيق على الواقع الاجتماعي المعايش، ليجعل من الطرف الشريك في لعبة الحياة الاجتماعية مثلاً ضحية، فسميرة إحدى شخوص نصٍّ «الشظايا والفسيفساء»، تفكر في الرجل الذي تزوجها شهراً، ثم طلقها بعد انهيار المعسكر الاشتراكي(٧)، إنها مرارة المأساة في إنزال لعنة الحياة بالمرأة، وكأنًّ سميرة تتحمل تبعات إنهيار المعسكر الاشتراكي مقدمة الثمن حياتها الزوجية.

إن أول مقولات الخطاب الروائي الاجتماعي المتراكم عبر بنية وعي تشكلت منذ آلاف السنين، تلك الراصدة للعلاقات الاجتماعية والمغلفة بالصراعات السياسية والاقتصادية التي تنبي بحجم التفكك الاجتماعي في هذه العلاقات، ومدى هشاشتها ونَخْرها في جسد المجتمع المتطلع للحرية والتقدم، كاشفة الغطاء عن عيوب هذا الواقع، إنها كما يرى جورج طرابيشي مقولة تفكك الحياة الاجتماعية عَبْر تفكك علاقاتها، التي تشير إلى ازدواجية أخلاق المجتمع الأبوي التي تجعل من حياة الشخص حياتين، واحدة معروفة ومحترمة يعيشها كأب أو زوج، والأخرى سرية يعيشها في الخفاء كذكر(٨)، والمقاطع الروائية التالية تنبي بحجم هذا التفكك الاجتاعي وهذا الازدواج في المنظومة القيمية الاخلاقية، مما يقودنا إلى رَصْد أبعاد تقهقر هذا الواقع الاجتماعي الحاضر كل الحضور في النصوص الروائية، وما يستدعي ذلك من حضور للمجتمع، بوصفه كما يرى الصادق قسّومة في سياق حديثه عن تجربة روائية أخرى. يمثل خلفية الأزمة في العلاقات الاجتماعية، وأرضيتها، مما يقدم تبريراً لقلق الأبطال

---

(٥) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة : ٢١؛ رواية متاهة الأعراب لما وجد حسن الثاني نعلاً مقلوباً، فسارع إلى تصحيح وضعه والاستغفار ثم العودة إلى كتابة بحثة عن الثورة التكنولوجية، وبنوك المعلومات: ١٤٤.

(٦) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة : ١٢؛ مقامات المحال، عندما يقول السارد: طأطأت رأسي بين فخذي سارة العقيم، ولعقت حذاءَها بلساني السقيم: ٤١؛ في موضع أخر يقول السارد مخاطباً موري: ألهث خلفك صديان بلا ماء، عريان بلا رداء، ولساني حذاءٌ تداولته أرجل النساء: ١٢٣.

(٧) مؤنس الرزّاز، الشظايا والفسيفساء: ٣٤.

(٨) جورج طرابيشي، الرجولة وايديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٨٣: ١٥٠.

النفسي والذهني، بحيث تصبح أزمتهم موقفاً من حركة المجتمع، وتعبيراً عن مواقع اجتماعية مختلفة(٩): عاكسة الصراع ما بين السلطة وممثلي القوى الاجتماعية والسياسية. فعناد الشاهد في نصّ «أحياء في البحر الميت» يقترب من مريم، المرأة المثالية والمناضلة رغم أنّه سلّم ابن خالها للرائد، رمز السلطة ليقتله(١٠) وعناد ينتقمُ من الرائد بإقامة علاقة جنسية مع سوزي زوجته الجديدة(١١). والنقيب في مسقط رأس عناد على علاقة جنسية مع كفى زوجته، «هو الذي تخونه كفى مع النقيب الذي يستجوبه»(١٢)، وسوزي تحاول أن تجد مبرراً لعلاقتها الجنسية مع عناد، رغم معرفتها بأسباب علاقته بها تقول: «إنه متخلف، وأحمق، يريد انتقاماً من الرائد(١٣)، أما تبريرها لعلاقتها مع عناد، فتقوله: «ما عدت أطيق صاحبك الرائد هذا، مجنون؛ متخلف يمضغ الطعام مرسلاً أصواتاً مقززة(١٤)، وسوزي تجالس عناد مجالسة الأنداد، تتحدث عن الأدب والأدباء..(١٥) ورغم ذلك ففي مثل هذه اللقاءات فإنّ عناد الشاهد يرى «الضحكات شامته، والوجوه مشظاة مبعثرة»(١٦)، حتى أن عناق مريم المرأة الايجابية المتمناة في الرواية تشظ يقول عناد الشاهد: «عانقتني فتشظيت»(١٧).

إن هذه العلاقات الاجتماعية المشظاة تحتاج إلى تأويل، وسأحاول الافادة في هذه الإشكالية من دراسة جورج طرابيشي لروايات حنّا مينا، لنجتهد في السبب الذي يحول فعل الحب المفترض فعلاً إيجابياً، إلى فعل صدام والتحام وانتقام؟ فهل العلاقات الجنسية هذه حرب بين الرجولة والأنوثة، أم إنّها حرب بين الرجولة والرجولة، وقودها أجساد النساء، حيث تعني الرجولة هنا: الرجولة المعنوية المكتملة، وكذلك الرجولة الجسدية، كأنّها حرب ضارية تجعلنا نتساءل هل الجنس في

(٩) الصادق قسوّمة، النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ت): ٤٧؛ ٩٦.

(١٠) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ١٢؛ ٢٠.

(١١) نفسه: ٢٢.

(١٢) نفسه: ٥١.

(١٣) نفسه: ٥١.

(١٤) نفسه: ٢٠.

(١٥) نفسه: ١٠٧.

(١٦) نفسه: ٦٤

(١٧) نفسه: ٦٥

مثل هذه العلاقات بطولة، مثل أعلى؟(١٨) فهذا عناد الشاهد في نصِّ أحياء في البحر الميت» يسعى لعلاقة مع مريم رغم تسليمه لابن خالها ليُقتل، وينتقم من الرائد بعلاقة جنسية مع زوجته الجديدة سوزي، ويعلم أن زوجته كفى تخونه مع النقيب، ويظلُّ يفكر في الانتقام دون أن يَفعل وكأنّه في لحظة ايهام بأنّ السيطرة على المرأة، هي سيطرة في النهاية على رجلها، وهذا مرتبط بالنظرة للمرأة وسيلة من وسائل الإخضاع والابتزاز في حالتي السلم والحرب، وفي هذه العلاقات ابراز كما يرى جورج طرابيشي لايديولوجيا الشخوص الروائية، ايديولوجياً الرواسب المجتمعية اللاشعورية، ليصبح المتخيل السردي ساحة للوعي متنفساً للاشعور، مثبتةً هذه العلاقات الجنسية الانتقامية النزعة الذكورية المعمّدة باسم الرجولة، والمتوجه بانتصار المنطق الذكوري(١٩)تجعل هذه النزعة عناداً الشاهد يرى «أن الحياة امرأة تأتي مرة واحدة وتمضي»(٢٠) وهي في حالة انهزام في هذا الصراع بلا ملجأ ولا ملاذ(٢١)، من هنا فإنّ المظهر الجنسي لأية علاقات ناتجة عن اضطهاد الانسان للانسان، تجنّس العلاقة بين المضْطهِد والمُضْطَهد، بين الرجل والمرأة(٢٢).

أما ثاني موحيات الخطاب الاجتماعي وقبل مغادرة فضاء العلاقات الاجتماعية المفككة هذه، هو العجز في صورته الجنسية، فالأبطال في بعض الروايات مصابون بالعنّة وبالعجز الجنسي بما يشكل ظاهرة تنتقل من نص إلى آخر، فعناد الشاهد في نصِّ أحياء: «نذل، عاجز، خائن العهد، وسلم محجوب للرائد ليقتله»(٢٣)، ويقول عن نفسه لمّا يجتمع بزوجته: «العجزُ يتآكلني، ينهش الرغبة في»(٢٤)، وفي موضع آخر يقول: «ألح علي جسدي، لكنه يستعصي، وتراءى لي وجه النقيب شامتاً(٢٥) وإذا ما انتقلنا إلى نص آخرٍ نجد أن يوسف (كاتم الصوت) يفشل في اقامة علاقة جنسية لأنّه

---

(١٨) جورج طرابيشي، الرجولة وايديولوجيا الرجولة في الرواية العربية: ١٥٣.

(١٩) نفسه: ٤٠، ٢٢٢.

(٢٠) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ٥١.

(٢١) تكتشف زهرة خيانة زوجها الديناصور تحاول أن تفكر في رد فعل انتقامي، ولكنها تقول: «ليس من ملجأ ولا ملاذ» وتستسلم؛ مؤنس الرزّاز، مذكرات ديناصور: ١١٣.

(٢٢) جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وانوثة، ١: ١٧

(٢٣) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ٢١.

(٢٤) نفسه: ٢٣.

(٢٥) نفسه: ٢٤.

كان عنّيناً(٢٦)، كما أنّ الأب وهو والد يوسف في النصّ هو الآخر عاجز جنسياً ويتهم زوجته بالانحراف، والأولاد في الحارة يعتبرون أن ليوسف أكثر من الف أب وأب(٢٧)، وبطل مقامات المحال يصرخ في غير موضع من الرواية بعجزه وعنّته(٢٨) فهل العجز الجنسي كما يقول فيصل دراج في سياق الرواية العربية معادلٌ لعجز الواقع وعقمه، غير القادر على أفراز حلول، حيث ينتقل الابطال من حقل الرغبة والعجز معاً(٢٩) أم أنه كما يرى غير ناقد في سياقات أخرى مُباح مشوّه، لأنّ الجنس كما الحب نِشْدان محاصر، مقموع بالتخلف، إنه ارتهان العجز بالقضاء على التشويه(٣٠)، أم عجزُ رجولة كما يسميها جورج طرابيشي التي من واجباتها صون الحياة وصون الأرض(٣١).

إن هذا التشويه في الواقع الموضوعي وعلاقاته الذي يقود إلى العجز والعقم مما يصرح به الابطال أنفسهم، فكاتم الصوت يوسف يقول مُجْملا الموضوع: «الحياة غير منطقية، والتناقض فيها فاقع كالفضيحة، والدليل على ذلك أنني اشعر بالعجز، والعقم، والضعف، والموت»(٣٢)، فالرجولة العاجزة معادل لعجز الواقع وعُقْمه، يقابل هذه الظاهره في النصوص الروائية ظاهرة أخرى مُهمة إلاّ وهي ظاهرة التماهي بالأنوثة «فعناد الشاهد يصرخ بخنق»: كفى تغتصبني، أطلقت يدها في صحراء جسدي التي شواها قيظ الانكسار»(٣٣)، وفي موضع آخر من الرواية ذاتها يقول عن امرأة أخرى: «واغتصبتني وفضّت بكارتي، وكانت الكآبة بنراً، يزلزلني وأنا غريق»(٣٤)، أما في نصّ مقامات المحال فيعلن البطل بانكسار قائلاً: «يا للعجب من رأى انثى تفترع ذكراً»(٣٥)، وفي موضع آخر يخاطب البطل نفسه قائلاً: «تُصْبح أنوثة مهر على إفتراعها

---

(٢٦) مؤنس الرزّاز، اعترافات كاتم الصوت، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ١٩٨٦:٥٥.

(٢٧) نفسه: ٦٤.

(٢٨) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ٤٣:٣٥.

(٢٩) فيصل درّاج، دلالة العلاقة الروائية: ٢٣٥.

(٣٠) نبيل سليمان وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والايديولوجيا، دار الحوار، ط١، سوريا، ١٩٨٦: ٧٦.

(٣١) جورج طرابيشي، الرجولة وايديولوجيا الرجولة: ٥٠.

(٣٢) مؤنس الرزّاز، اعترافات كاتم الصوت: ٥٥.

(٣٣) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ٥٤.

(٣٤) نفسه: ١٣٨.: فعل اغتصاب البطل في متاهة الأعراب: ١٦٧.

(٣٥) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ١٠٠.

المسيلمات([36])، فلماذا التماهي بالأنوثة؟.

إن التماهي بالأنوثة هنا يجدُ تفسيراً منطلقاً ومفيداً من مدرسة التحليل النفسي، من تطور مفهوماتها التي تعمق علاقة الانسان بموروثه في جانب اللاشعور الجمعي، حيث الخبرة، والطقوس الدينية، فيبدو كما لو كان «خزاناً» يَنْهل منه الكاتب، وينعكس في كتابته سواء وعى ذلك أم لا، حيث تَعَّبر عن حقيقة اللاوعي الجمعيّ من خلال اللغة الواعية التي يُعبر بها كما في النصوص الروائية([37]) وقد اعتبر بعض الدراسين أن التماهي بالأنوثة يعني أنَّ الابطال يعانون من نقص الكينونة؟ وأنّ نقص الكينونه يساوي الأنوثة، في حين أن الرجولة تعْني وجوب الكينونه التامة، وكأنّ ثمة محاكاة بين الرجولة والايجابية، وبين الأنوثة والسلبية([38])، من أجل ذلك يرى الابطال أنفسهم في وضع اغتصاب وانتهاك، بل وإنّ بطل المقامات في لحظات ألمه النرجسي، يرى كل ما حولة في صورة الأنوثة، فلحظة الاقتراب من موري تتحول إلى أنثى لعوب، والثواني والساعات كذلك، إناث لم تخترق بكارتها، والليالي، إناث تتحدى عّنه الفحل الهمام، والسنين إناث([39]) حتى ذكورة البطل تُصْبح أنوثة منتهكة وقد أصاب طرابيشي عندما عالج هذه المسألة في سياق آخر وقال: «إنّه المنطق اللاشعوري في الاستعلاء بحقِّ الأنوثة، فالنرجسية الذكورية تتبع حُكْم مركزية الرجل للكون، وهو إذ يؤنث كل ما حوله يتراءى له إنّه يسيطر عليه سيطرة الرجل على المرأة، فالقانون غير المكتوب لقبيلة الذكور، يرى في تأنيث العالم والطبيعة وسيلة للتحكم بهما([40])، وأول وسائل التحكم هي العلاقات الجنسية ذات المحتوى العقدي المؤسسي، فحين تتحدى الأنوثة الذكورة، إذا كانت مصابة بالعجز، تهدد بالفوضى الاجتماعية([41]) فمضامين الغرائز الجنسية الصالحة أو الشريرة، تحتسب بقدر ما تخدم

---

(٣٦) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ٤٣.
(٣٧) حميد الحْمداني، النقد النفسي المعاصر: ٢١.
(٣٨) جورج طرابيشي، الرجولة وايديولوجيا الرجولة: ٧٨.
(٣٩) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ٤٣.
(٤٠) نفسه: ٢٠٣.
(٤١) نفسه: ٢٠٣.

نظاماً اجتماعياً معيناً(٤٢)، لذلك يعبر بطل المقامات عن عجزه إزاء الأنوثة التي تبدّت في كل الأشياء؟.

في مقابل العجز الجنسي والتماهي بالأنوثة، ثمة عَجْز نسائي إنجابي هو كذلك نتاج لموروث الذات الجمعية يبرز في نطق نجمة التي تقول: "ثم ينفجر الصبح كبكارة عانس، يذبح الأفق فتهطل دماء سوداء، السناج يسّخم كل شيء، ودماء الطمث سخام، الماء سخام»(٤٣) إنَّ هذا المقطع يشير إلى ما يتسلل إلى الوعي من بقايا المعرفة الميثولوجية، التي تعتبر المرأة رمز الإنجاب والخصب، ومع ذلك فثمة مخاوف بدائية من الدم وثمة رواسب لاشعورية هي رواسب الخوف من الأنثى(٤٤). حيث يرتبط الطمث بالإنجاب، ولغياب الخصب والحمل تبدو دماء الطمث سخام، تنسحب عن الماء وعلى كل الأشياء، واستمراراً لظاهرتي العجز الجنسي، والتماهي الأنوثي، فإنّ الانجاب في النصوص الروائية يتخذ صورة الانجاب الإعاقي فمنقذ أحد أبطال الذاكرة المستباحة ابن المناضل المقعد، رغم شعرية اسمه التي تدل على أمل رغم الإعاقة -ابن معاق-، مهتم بعضلاته ويبدو عقله وقد توقف عن النمو يقول عنه والده: «إنّه ولد مسطول»(٤٥) ومنقذ يقول لسعاد في النصِّ ذاته: «أنت ستصبحين عجوزاً، أما أنا فسأظلُّ شاباً(٤٦)، ويرى ابراهيم السعافين «أن منقذاً في تخلفه العقلي رمزٌ متصلٌ بقيمة الزمن، الزمن لم يسر لصالح هذه الأمة، وأنّ حركتها ليست حيادية فقط، وإنما ضد ما ينبغي أن تتجه إليه وليس من حل إلا الكمون، أو البحث عن صدفة تحمي»(٤٧)، خصوصاً وأنَّ والده سمّاه منقذاً لدلالة الاسم ولرغبته في أن يخلف نضاله، وأن يساهم في إنقاذ أمته، وحسن الثاني في نصِّ المتاهة مطالب بعدم تضييع الأرض بزواجه من بلقيس لأن ابنته معاقة وتحتاج إلى رعاية، قالت: «ابنتي مريضة ومتخلّفة، وأحق

---

(٤٢) أمل رسام، «نحو إطار عمل نظري لدراسة المرأة في العالم العربي»، الدراسات الاجتماعية عن المرأة، اليونسكو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٤: ٢٠٣.

(٤٣) هاشم غرايبه، رؤيا: ٥٣.

(٤٤) علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية، أنماط السلوكية والأسطورية، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط٤، بيروت، ١٩٨٧: ١٦.

(٤٥) مؤنس الرزّاز، الذاكرة المستباحة: قبعتان ورأس واحد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١،بيروت، ١٩٩١:٤٤.

(٤٦) نفسه: ٦٨.

(٤٧) ابراهيم السعافين، الرواية في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، (د.ت): ٣٠٥.

بقطعة الأرض»([٤٨]) وقالت: «هي ابنتك تعملها في الليل، وتمص أصبعها، وهي في سن الرشد صمّاء لا تسمع، تعيش في عالم صامت. وتعجز عن التواصل، خليفتك على الأرض([٤٩])، وعبدالله الديناصور في محطات يأسه يتحدث في منامه قائلاً«لقد انجبت مولوداً مُعاقاً([٥٠]).

إن الكتّاب في تكريس الإعاقة وتكريس عَجْز الآباء الجسدي، فوالد مُنْقذ المناضل والمحارب القديم مقعد يتحرك بكرسي([٥١]) ووالد جمعة القفاري في نصِّ جُمعة القفاري يوميات نكرة مقعد ويتحرك بالمقعد المتحرك، يقول: «إن أبي مقعد، وإنه لا يستطيع الحياة بدوني»([٥٢])، إنما يصورون وكما يقول دارسو الذات العربية بنيةً اجتماعية تتميز بالقْهر والتبخيس([٥٣])، تجعل من الإعاقة العقلية والجسدية وعدم القدرة على النطق، عوامل اساسية في الاكتساب التدريجي لحس الواقع، في إكتشاف الانسان حدوده، وحدود قدراته كما يرى طرابيشي في سياق حديثه عن الرواية العربية([٥٤])، فالإعاقة ستقف عائقاً أمام الإنسان في اكتساب الوعي المفترض، وبالتالي القيام بالأدوار الايجابية المرتجاة، وخصوصاً إذا ما تعمق رمز الإعاقة ليتصل بالأمة وليصبح معادلاً موضوعياً لعجز الواقع، والأمة وكأنّ الإعاقة هنا إعاقة الذات الفردية والجمعية.

من الملاحظ في هذه النصوص أن البطلات يَمتن بشكل متواتر، فمريم لفظت أنفاسها بعد الولادة([٥٥])، وبلقيس المتاهة أحرقت نفسها، التهمتها النار وهي جائعة ظمأى([٥٦])، وزهرة انتبذت رُكْناً قصياً معتماً تحت الأرض([٥٧])، فإشكالية الموت بالنسبة لهؤلاء البطلات تبدو من خلال معاناتهن، وعيشهن ظروفاً اجتماعية وسياسية قاسية جعلتهن في مواجهة أزمات مختلفة، دفعتهنّ إلى نوع من الاخفاق والقهر والانسحاق،

---

(٤٨) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٨٥.

(٤٩) نفسه: ٨٦.

(٥٠) مؤنس الرزّاز، مذكرات ديناصور: ١١٢.

(٥١) مؤنس الرزّاز، الذاكرة المستباحة: ٤٢.

(٥٢) مؤنس الرزّاز، جمعة القفاري، يوميات نكره، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٠: ٢٠٤.

(٥٣) علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية: ٦٧.

(٥٤) جورج طرابيشي، الرجولة وايديولوجيا الرجولة: ١٢٣.

(٥٥) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ٤٤.

(٥٦) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٩٤؛ ١٩٠؛ ١٩٢.

(٥٧) مؤنس الرزّاز، الشظايا والفسيفساء: ١١٥.

والتمزق النفسي، واليأس بما جسدّ قلقاً اجتماعياً مفزعاً يعكس في الرواية العربية كما يرى الدراسون، الظروف والمحن القاسية التي تودي بحياة الإنسان في هذا العصر(٥٨).

إن بلقيس المدانة في مجتمع يعاني من خلل اجتماعي بصورته الفكرية والعاطفية والأخلاقية قد دفعت نحو مأساتها رغم أنّها لجأت إلى التديُّن، كي تنقذ نفسها من محنتها التي تمثلت في اختلال الموازين، وانعدام العدالة، لقد عاشت ظروفاً اجتماعية قاسية ومدمرّة، وهي ظروف كما يرى أحمد الزعبي في سياق مختلف، تسهم في تحديد المسار الدافع نحو قمة المأساة، وذلك أن الرموز النقية في حياتها كزوجها الذي اغتيل على يد رفاقه غدراً، وكحسن الثاني الذي تمثل لها منقذاً، أصبحت رموزاً للانهيار والموت والحياة الشبحية حيث آلا، وفكرهم للانهيار والتهاوي(٥٩)، أما موت مريم في نص «أحياء في البحر الميت» فهو موت في سبيل الحياة، فقد ماتت مُخلفة وليدها، وهذا يعني نضالاً في سبيل الحياة، ورغم أنّه حلُّ غير مبرر، وقد يؤخذ على أنه موت سياسي، له ابعاده وجذوره الاجتماعية في محطة المواجهة مع الواقع المأزوم على الصعيد السياسي، مما يعني أن هزيمة البطلات بموتهنّ لا يعني هزيمة؛ مواقفهنّ، وقيمهنّ، ولكن اختيارهنّ للطريق الأصعب في التمرد واللاإستسلام كلفهنّ الكثير، لذلك يجيء موتهنّ تجسيداً للحياة، إذ يمجدُ الموت موت زهرة مثلاً «زهرة الخالدة، عصيّة على تكتكات الساعة»(٦٠)، ورائحة زهرة القتيلة خالدة(٦١)، تنبعث من كل أركان عمان»(٦٢)، وهي كوكب المستقبل تناور، تنثني، تنهض، تغطس، تطفو، تتحدى شمس الهاجرة، وهي جوهر التحول، تموت وَهْلة خارقة(٦٣)، فزهرة بكل هذه الأبعاد، وبكل هذه الحمولات الانسانية والوجدانية تمثل صراعاً اجتماعياً من أجل العدالة أو الحرية، أو الوطن، إنها في موتها تخوض حرباً من أجل

---

(٥٨) أحمد الزعبي، اشكالية الموت في الرواية العربية والغربية، منشورات وزارة الثقافة، مكتبة الكتاني، اربد، ١٩٩٤: ١٣.
(٥٩) نفسه: ١٣.
(٦٠) مؤنس الرزّاز، الشظايا والفسيفساء: ١٢٢.
(٦١) نفسه: ١٢١.
(٦٢) نفسه: ١١٩.
(٦٣) مؤنس الرزّاز، مذكرات ديناصور: ٢٩.

قيم متعالية ومطلقة وكما يرى علوش في سياق حديثه عن تجربة الروائي إميل حبيبي، فمثل هذه الحرب ليست حرباً فردية خاصة بالبطلة، بل إنها حرب وصراع لا تكون نهايتها انتصاراً نهائياً على الشرّ والأشرار، بل إنّها محاولة إحراز نصر روحي وأخلاقي، فحتى الانهزام يكون بانيًا لعمل مفتوح، ما دامت هناك معارك مقبلة، قابلة لقلب الهزيمة(٦٤)، إنها محاولة لخلخة البنى الاجتماعية في سبيل تغيرها، كما أنّ هذا التمجيد لمثل هذا الموت، هو توظيف كما يرى أحمد الزعبي في سياق مشابه لأحداث الموت، التي تكشف الصورة المأساوية للصراع السياسي، التي كلما يحقق فيها البطل نجاحاً أو انتصاراً في هذه المواجهة غير المتكافئة التي تدين المجتمع، والمنظومة القيمية الموروثة التي تقود إلى نهايات فجائعية(٦٥)، من هنا فإنّ وجه مريم في نصّ أحياء كان رغم الهول مطر وماء(٦٦).

ورغم أنّ تقاليد العائلة في المجتمعات العربية تقاليد محافظة إلى حدٍّ كبير بوصفها وحدة اجتماعية واقتصادية ذات أهمية في الحفاظ على استقرار العلاقات داخل المجتمع، إلاّ أنها مفككة وينسحب هذا التفكك على كافة صورها فجمعة القفاري انفصل عن زوجته بعد فترة وجيزة من انتهاء مراسيم الزواج(٦٧)، ورغم اتفاقه معها على كافة القضايا الجوهرية، فكرياً، وفلسفياً، ووجودياً(٦٨) إلاّ أنّه اختلف معها حول قضية التدخين في غرفة النوم، وحول مسألة النوم على الطرف الأيسر من السرير(٦٩)، وبعد انفصاله عنها، يستدرج لخطبة فتاة طُلّقت بعد زواجها باسبوع واحد فقط(٧٠)، ولّما تزوجها وجد أنها مصابة بالصّرع(٧١)، وكان الثمن هو الطلاق مجدداً، إنّه النسيج الاجتماعي المتشظي والمفكك الذي يلقي بظلاله على العلاقات الاجتماعية، مفرزاً فكراً اجتماعياً مضطهداً للانسان، مستعدياً للمرأة لتظلّ المرأة ضحية وعرضة للاستغلال

---

(٦٤) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٧٣.
(٦٥) أحمد الزعبي، إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية: ٢٠.
(٦٦) مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت: ١٠٣.
(٦٧) مؤنس الرزاز، جمعه القفاري، يوميات نكره: ٢٤.
(٦٨) نفسه: ٣٤.
(٦٩) نفسه: ٢٤.
(٧٠) نفسه: ٤٤.
(٧١) نفسه: ٥٣.

الجنسي، يرى الرجل فعل الحب اذلالاً لها وكسراً لجناح الكِبْر فيها([72])، ولتظلُّ معاناة المرأة أحدى سمات المجتمعات الأبوية التي تشير دائماً إلى أنّ ثمة رجلاً وراء معاناة المرأة، يقول حسن الثاني في المتاهة: «واشاروا أليَّ بالآف الاصابع: هذا الرجل دفع بلقيس إلي مَحْرقة اليأس([73]).

إن سلبية مسار الشخصيات الاجتماعي في الرواية العربية كما يرى غير ناقد قائم على السلبية لكونه ارتداداً بيّناً يصادف من الناحية التاريخية ارتداد الفكر القومي وفشل مشروعاته النهضوية، حيث يتحول النضال من خدمة للشعب إلى تناحر وجري وراء مصالح ذاتية([74])، يصبح الفكر الاجتماعي طرفاً في الصراعات، يسمُ شخوصه وابطاله، ويحدد مواقعهم ويفرض عليهم خوض معركة ضد واقع يَدْفع إلى محرقة اليأس كما دُفعت بلقيس، إن ما يقي مثل هؤلاء الأبطال رغم تشظيهم النفسي والتاريخي والجغرافي من الانحلال والتفتت، هوحِسّهم النضالي([75]).

ويبرز الخطاب الاجتماعي الروائي في النصوص الموقف التقليدي المتوارث من المرأة، فعناد الشاهد يهجو المدينة في صورة أنثى([76]) إضافة إلى أن النصوص الروائية تحفل بمحو فاعلية المرأة وإمحاء شخصيتها؛ فالديناصور كما يقول السارد: «يتكلم بالنيابة عَنْها –زهرة– كأنّه يمنح نفسه شرعية تمثيل لسان حالها([77])، وجمعة القفاري يعلق: «لم احب امرأة من لحم ودم، مثل هذا الحبِّ يفسد الحُلم»([78])، إن مثل هذه المواقف في النصوص تلتقي مع مفهوم رُهاب الأنوثة التي اشار إليه جورج طرابيشي مفيداً من أدبيات التحليل النفسي ومفرداته، والذي يتخذ شكل موقف دفاعي([79])، كما يلتقي مع ما أشار إليه عفيف فرّاج في دراسته للحرية في أدب المرأة من أنّ صورة المرأة في فعل الابداع المخصب عقلياً هي صورتها في مجتمعات ما قبل

---

(٧٢) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ٥٣.
(٧٣) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٩٢.
(٧٤) الصادق قسومة، النزعة الذهنية في رواية الشحاذ، لنجيب محفوظ: ٩٧.
(٧٥) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة: ٧٤.
(٧٦) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ١٣٦.
(٧٧) مؤنس الرزّاز، مذكرات ديناصور: ٦٧.
(٧٨) جورج طرابيشي، الرجولة وايديولوجيا الرجولة: ١١٢.
(٧٩) عفيف فراج، الحريّة في أدب المرأة: ٥.

التاريخ المستمرة في تاريخنا([80]) مصورة خوف الرجل البدئي من الأنوثة، فجمعة القفاري يعلن: عندما اتصلت به فتاة غامضة أعجبت بمقالاته الصحفية قائلاً: «ثار احساسي الأمني، وغريزة الخطر البدائية التي طورتها أيام زمان»([81])، هذا بالاضافة إلى الموقف الراهن المجتمعي من المرأة الذي عرضته النصوص الروائية على لسان شخوصها بوصف المرأة بضاعة مغشوشة تباع باسم الزواج([82]).

من الجدير بالذكر أنّ الرجل وموقفه من المرأة قد انعكس ايجابياً في صورة موقف نقدي معلن يساهم في صياغته عامل الوعي كنا في نصٍ رؤيا حينما يتحدث زيد عن نجمة المرموزة قائلاً «نجمة لم تولد مثل ثمرة نضجت ولم تتبد لي في حلم ليله صيف ، لقد كانت هناك تخبىء سرها في جذع الشجرة الفاضلة، بين كتب الحكمة السبعة([83]) إن المرأة في هذا المقطع مضافاً إليها الشجرة الفاضلة، هي تعبيركما يُرى في الدراسات النفسية عن تجربة الخلود والانبعاث والحياة المستمرة رامزة للتجدد والنماء([84]).

ورغم أنّ الدراسة لا تختزل شخوص الروايات في صورة رموز، إلا أنّ المرأة وكما يرى غير ناقد ترتسم صورتها في الأدب من خلال الأبعاد المعرفية المتراكمة، التي شكلت في الذهن العربي صورة المرأة الملائكية والشيطانية معاً([85])، إنها الصورة المزدوجة في اللاشعور، يقول جمعة القفاري لأخته عائشة: «إنك بمثابة أمي، لكنك لست أمي واني لا أفهم جنسكنّ»([86])، وهنا يبرز تكريس الصورة الجنسوية للمرأة التي تجعل لها عوالم خاصة قد تبدو غامضة حيث تكره وتُحبُ كما يرى في الدراسات النفسية لذات الصفة وهذا ما عبر عنه عناد الشاهد في نصٍ «أحياء في البحر الميت» من أن الغثيان والتقزز يجتاحانه عقب لقائِه بسوزي، يتحول الموقف إلى حالة

---

(٨٠) مؤنس الرزاز، جمعه القفاري، يوميات نكرة: ٢٢.

(٨١) نفسه: ٥٤.

(٨٢) هاشم غرايبه، رؤيا: ٤٥.

(٨٣) نفسه، ٤٥.

(٨٤) علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية: ١٣٤.

(٨٥) جورج طرابيشي، الرجولة وايديولوجيا الرجولة: ٢١١.

(٨٦) مؤنس الرزاز، جمعه القفاري، يوميات نكره: ٥٦.

اشمئزاز، وعداء من جسد المرأة(٨٧) وفي مثل هذا الموقف اشارة إلى الأبنية الإجتماعية غير الرسمية التي تجعل للاناث سلطة كافيه تستمدها في الأسرة من نشاطها الجنسي وقدرتها على الأنجاب(٨٨)، كما وتبرز النصوص الروائية النظرة المتوارثة للرجال وتصويرهم بالذئاب(٨٩)، واحالاتهم إلى معنى متساوٍ في الدلالة(٩٠)، وغالباً ما يتّصل بالبداوة والهمجية(٩١)، وتبرز ازدواجية موقف المثقف السياسي من قضية المرأة كإحدى محطّات تطبيق الفكر، وخصوصاً إبراز عَجْز الأشكال السياسية القائمة عن وضع قضية المرأة في مسارها التاريخي يقول سارد نصٍّ: «الشظايا والفسيفساء» «برجوازيتنا تمتلك رأساً بدائياً يمشط رأسه ببول الإبل»(٩٢)، إنه تكريس لقيم متوارثة ومتراكمة بإعادة إنتاجها واجترارها، ليصبح مقياس تطور الوعي بمدى تحريكه للقوى والمواقع الاجتماعية، يقول الديناصور لزهرة: «أنصحك كأخ، لا تنضمي إلى الحزب كلهم زعران»(٩٣)، ففي مثل هذا المقطع تكريس لمقولة أن المرأة تنقصها القدرة الذهنية العالية، والانضباط الذاتي، وبالتالي وجبت حماية المجتمع من الفوضى الاجتماعية والاخلاقية(٩٤).

---

(٨٧) جورج طرابيشي، الرجولة وايديولوجيا الرجولة: ٣٠.

(٨٨) أمل رسام، « نحو إطار عمل نظري لدراسة المرأة »، الدراسات الاجتماعية عن المرأة: ٢٣٧.

(٨٩) مؤنس الرزّاز، جمعه القفاري، يوميات نكرة: ٦٨.

(٩٠) تقول كفى لزوجها عناد الشاهد: كلكم صنف واحد في الاعماق؛ مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ٥٦.

(٩١) تقول سوزي عن عناد الشهاد، بدوي، همجي...؛مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ١١٢.

(٩٢) مؤنس الرزّاز، الشظايا والفسيفساء: ١١.

(٩٣) مؤنس الرزّاز، مذكرات ديناصور: ٦١.

(٩٤) أمل رسام، المرأة العربية حالة لبحوث خاصة بالعلوم الاجتماعية، الدراسات الاجتماعية عن المرأة، اليونسكو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٤: ١٢.

٢- الأمثال والعادات والتقاليد الاجتماعية

اتكات النصوص الروائية على الأمثال الشعبية، والعادات ، والأعراف، والتقاليد في إيصال كلمة فكرها الاجتماعي، معتمدةً على سلطة التعالي في هذه المعارف والخبرات، والحكم الجاهزة، المتنقلة عبر البنى الثقافية، والاجتماعية من جيل إلى جيل، موجدة سلطتها الرمزية المتجاوزة منطق الأشياء في الزمان، والمكان(١) ومما جرى التعبير عنه في الموروث الثقافي، والاجتماعي مجرى المثل، واتخذ مفهوم الأعراف والتقاليد الراسخة، مفهوم العشيرة، مانحة القوة والتميز، والمنعة، يقابلها الانسان بلا عشيرة كالمقطوع من شجرة، وقد تواتر هذا المفهوم في غير نصٍ روائي من نصوص الدارسة: فعناد الشاهد في نصٍ «أحياء في البحر الميت» يصيح محنقاً مغيظاً: «أنا عناد الشاهد، مقطوع من شجرة، لا عشيرة ولا حزب»(٢)، وجمعة القفاري يردد مقولة المقطوع من شجرة(٣)، وحتى المرشح الأممي في «مذكرات ديناصور»: «هو مرشح عشيرة في مجتمع عشائر القرى مغلقة فيه كالخزنة»(٤)، وفي نصٍ «الشظايا والفسيفساء» سُمح لمرشح الحزب بالنزول باسم العشيرة التي خيرته بينها وبين الحزب(٥) فاختار المرشح العشيرة لينزل باسمها، فسمح له الحزب بذلك، يتّبع ذلك مقولة التصويت الأمي حرصاً على التكاتف العشائري، رغم مخالفة هذا السلوك لأسس وقواعد الاقتراع السري، وذلك حين مُورس في دائرة المثقفين والحيتان في الدائرة الثالثة كما يقول السارد(٦). وللعشيرة سطوة، والعشائر ذات شوكة(٧)، والعشيرة ذات

---

(١) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٧٩.

(٢) مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت: ١٠٥.

(٣) مؤنس الرزاز، جمعة القفاري، يوميات نكره: ١٤.

(٤) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور: ٥١.

(٥) مؤنس الرزاز، الشظايا والفسيفساء: ٦١.

(٦) مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور: ٥٩.

(٧) نفسه: ٤٧.

بأس(٨). تمارس على افرادها سلطة أعراف اشبه بالقوانين.

إن المقاطع الروائية هذه تبرز بصورة جلية قيمة من قيم المجتمعات العربية، التي تعتبر العشيرة والقبيلة وحدات اجتماعية راسخة ومتأصلة، وعلى قدر كبير من الأهمية بحيث يصعب تجاوزها واستبدالها بتراكيب اجتماعية أخرى على شكل تنظيمات جماهيرية سياسية أو ثقافية، وهذا يتعالق في الموروث مع مفهوم العملقة الأبوية، التي تفترض ضرورة المثلنة في أسر نبيلة وعشائر عريقة قوية(٩) تصوغ نظامها على شكل أبنية وتركيبات، مكيفة لظروف الجماعات التي اوجدتها، وتتسم هذه التركيبات القيمية بقوة القسر، حيث يعني مخالفة احكامها للفرد شعوره بالذنب والخسران(١٠) وهي أبنية منحدرة كما تقول الدراسات عن عبادة الأسلاف في الزمن البدائي، إذ كان أفراد القبيلة، يعبدون سلفهم المقدس الذي انحدروا من صلبه(١١) وبالطبع فإن الشرط الموضوعي الراهن لا يعني العبادة والتقديس ولكنّه يعني التبجيل والاحترام للجدود بصورتهم العشائرية.

وفيّما يتعلق بالمثل الشعبي «المقطوع من الشجرة» فإذا كانت الشجرة في موروثنا رمز التجدد والنماء والبعث(١٢)، أمكننا فهم أن المقطوع من شجرة هو غير القادر على التجدد والنماء، والاستقرار، وبالتالي فهو كمن انقطعت به سبل الحياة، فالمثل في لحظته الحاسمة، لا يسمى الأشياء بأسمائها، بل يُكنّي عنها(١٣).

وقد تجيء بعض الأمثال الشعبية في صور إطار للسخرية(١٤)، فعناد الشاهد حينما قال لزوج اخته الكبيرة، إن التاريخ يقف معنا، أجابة سخرية: «عيش يا كديش تايطلع الحشيش»(١٥) فمعنى هذا المثل الذي يشير إلى إنتظار يائس مما هو من

---

(٨) تبرز سطوة العشيرة، حينما خارج الديناصور على عشيرته ذات الشوكة بالانضمام لحزب علماني، وتبرز سطوتها ايضاً، في خلعها أي العشسرة ذات الباس، لوالدة الديناصور، التي تزوجت من والد والديناصور لانها فضلته وهو الغريب على أبن عمّها اللزم؛ مؤنس الرزّاز، مذكرات ديناصور: ٤٧.

(٩) جورج طرابيشي، الرجولة وايديولوجيا الرجولة: ٢٣٦.

(١٠) قيس النوري، الحضارة والشخصية، منشورات وزارة التعليم/ العراق، ١٤٠١-١٩٨١: ٦٦.

(١١) سيرسلي بيرت، علم النفس الديني ت سمير عبده، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط١، بيروت، ١٩٨٥: ١٤.

(١٢) علي زيعور، تحليل الذات العربية: ٦٥.

(١٣) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٧٩.

(١٤) نفسه: ٧٩.

(١٥) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت. ١٢٢.

المعارف التراثية للقارئ المتوهم كما يرى النقاد في حديثهم عن توظيف الأمثال في المتون الروائية([16]).

وقد تأتي بعض الأمثال الشعبية في السياقات الروائية محتفظة بقالبها الأصلي، ومتنوعة بين الاحتفاظ بالقالب الأصلي، وبين تحولاتها، وتكيفها داخل السياق الروائي([17])، فام مثقال في نصّ أحياء تخاطب ابنها قائلة: «وانت وحدك لن تشيل الزير من البير»([18])، وفي نص الشظايا فالمثل: «الجنة بلا ناس لا تداس»([19])، وهذان المثلان يحتفظان في النصوص بقالب المثل ويحملان دلالة جديدة متسقة مع المحتوى الروائي، ولا تغادر فضاء الدلالة الأصلية للمثل كقول جاهز متعالٍ فيه حكمة وموعظة الاجتماع البشري في المثل الشعبي، حيث التعاون والاجتماع ضروري لانجاز المهام، وحتى لو كان ذلك في الجنة، التي لو خلت من الناس لصعبت الحياة فيها، في حين أن بعض الأمثال الأخرى، قد تحولت في السياق الروائي حتى تبدو وكأنها جزء من هذا السياق، مثال ذلك ما ورد في نصّ الشظايا: «يقول وهو يهز وجهه الذي أكل عليه الزمن ولم يشرب»([20]) فهذه البنية التي صار فيها المثل جزءاً من الحوار، احتفظت بدلالتها الموروثة والجديدة، التي اكتسبتها من خلال السياق عبر استرجاع لما هو في عمق الذات الجمعية من معارف ورموز بدنية، تجعل الوجه منتهكاً بتعبير جاهز، وقد ورد في نصّ المتاهة ايضاً قول يجري مجرى المثل في حديث أم سليمان عن اسكندر قواد العمارة، وعن سبب تسميته بهذا الاسم لكونه سيصبح ذا قرنين« مقرن »([21]) وهذا متعالق بما هو في الموروث الشعبي المتناقل حول قرون الحيّة التي تنبت لها في سن معينة، كمعمرة ومؤذية في ذات الوقت، وقد كثرت الأمثال الشعبية التي قدمت في النص كونها إطاراً للسخرية المرة التي تحمل في ثناياها إدانة للواقع الموضوعي

---

(١٦) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي: ٧٩.

(١٧) نفسه: ٧٩.

(١٨) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ١٢٢.

(١٩) مؤنس الرزّاز، الشظايا والفسيفساء: ٧٠.

(٢٠) نفسه: ١٠.

(٢١) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٧٩.

المتشظي والمفكك المتناقض في قيمة وأعرافه([٢٢]).

إن هذا التناقض القيمي قد برز في النصوص الروائية من خلال بعد: المحافظة على التقاليد والعادات من ناحية وانتهاكها من ناحية أخرى، فأم سليمان، وهي أم بلقيس ترغب في أن تبقى محترمة محافظة على سمعة العمارة واحترامها، في مقابل استهتار القواد اسكندر الذي يحضر النساء عن طريق الكافتريا لنزلاء شقق العمارة([٢٣]) فالمحافظة على التقاليد وانتهاكها يتجلى في هذين الموقفين المتقابلين، وكذلك فقد تجلى بعد المحافظة الصارمة على التقاليد بعدم السماح لزوجة حسن الثاني بالخروج في ظلِّ غياب زوجها، لغير دور العزاء، أو لغير زيارة المرضى([٢٤])، يقابله سعي بلقيس وراء الأزياء، والحلم بفردوس ديزني لاند، وكذلك في محاولة اسكندر للكسب غير المشروع من خلال المتاجرة بالرقيق الأبيض([٢٥])، وكذلك فإنَّ شعلان في النصِّ الروائي يستبدل النضال من أجل مصلحة المجموع بتحقيق مصالحه الذاتية بالاثراء السريع([٢٦]).

وحفلت النصوص الروائية بالظواهر الاجتماعية المحدثة في المجتمعات العربية، كظاهرة تعاطي المخدارات([٢٧])، والأقراص الجهنمية المخدرة([٢٨])، وكذلك ظاهرة الاكتئاب والادمان والأرق إلى درجة الدخول في مصح للامراض النفسية والعصبية([٢٩]) وهذا ما يشير إلى حالة التشظي والتفكك التي يعيشها الانسان في ظروف القهر والاستلاب، فلا يجد إلا الاكتئاب والأرق والإدمان كوسائل للهروب من مثل هذا الواقع

---

(٢٢) من الأمثال الشعبية التي وضعت في إطار السخرية من الواقع المرير: قردين وحارس، اقام الدين في مالطة يطعمك الحجة والناس راجعه، يد من وراء ويدمن قدام، يرش على الموت سكر؛ مؤنس الرزّاز، متاهة الاعراب؛ ١٥، ٦٠، ٦١، ٦٨، ١٧٠.

(٢٣) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب:: ٧٩.

(٢٤) نفسه: ٨٤.

(٢٥) من اللافت للنظر أنّ اسكندر الذي يهدر سمعة العمارة بالمتاجرة بالرقيق الأبيض، رغم أنه والد الشهيد جميل، يزجر شقق أم سليمان وهي أم بلقيس، وتعلم ما يفعل وتحاول أن تجد المبرر بكبر سنها وغياب ابنها؛ مؤنس الرزّاز، متاهة الاعراب : ١١٥، ١٤٥، ١٧٥؛ نفسه: ٧٩.

(٢٦) لقد اصبح شعلان صاحب شركة كبيرة، وله سكرتيرة باذخة الجمال، يطلب من حسن الثاني في مرحلة الاستهلاك والخدمات المشمشية، الاّ يحمل السلم بالعرض، وألاّ يحج والناس راجعة؛ نفسه: ٥٧-٦٠.

(٢٧) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ١٩.

(٢٨) نفسه: ٢١.

(٢٩) مؤنس الرزّاز، جمعه القفاري، يوميات نكرة: ٢٠.

القاسي، والملاحظ أنها حالة تنسحب على معظم نصوص الرزّاز الروائية.

ومن الظواهر الاجتماعية التي انعكست في صورة أعراف وتقاليد تمثل الأساليب السائدة للتفكير، والنظم التي تنتظم فكر الانسان ومشاعره(٣٠) طقوس الخطبة والزواج، وكيفية اختيار الزوجة بالسؤال عن الوزن والطول. رغم أن العريس الخاطب كان يدرس الهندسة النووية في امريكا(٣١). في اشارة إلى ازدواجية القيم وتناقضها أحياناً في منظومة فكرنا الاجتماعي القيمية هذا بالأضافة إلى ظواهر زواج التعدد(٣٢). وخصوصاً الجمع بين زوجتين إحداهما أجنبية والأخرى عربية.

ومما حفلت به النصوص الروائية الاشارة لطقوس ومعتقدات، العرافة والبصارة والكهانة، ولعل أجمل تعبير عن هذه الطقوس ما وصف به السارد حسن الثاني في نصّ المتاهة حين قال: «حسن الآتي من متاهات الصحراء، ويحمل مندلاً يضرب في رمل التاريخ، فيتنبأ، بصّارة الزمن الآتي»(٣٣)، ثمَّ ما وصف السارد زهرة في نصٍّ الديناصور من أنها تفيض ببخور التمائم المذهلة(٣٤)، وكذلك الاشارة لقراءة الكفٍّ وخطوط اليد وربط تلك الخطوط باغوار سحيقة، سبرتها الدهور الماضية(٣٥)، هذا بالاضافة إلى ارتباط هذه المفهومات بالذات الجمعية، وما تتوارثه من طقوس للتنبؤ بما سيحدث، عَبْر طقوس رمزية متمثلة بالتمائم والبخور، وهي طقوس لمنع أو احداث نتيجة ما في عملة رمزية، لاستجلاب مرغوب، وللدفاع غير المباشر عن الذات، كما يرى بعض الدارسين(٣٦) راسمة السمات الجمعية لحسن الثاني المجسّد لموروثه والمتصل به وبرموزه، لذلك فقد بدا منسجمًا مع ذاته في صورتها الجمعية، وهو يحمل المندل، ويضرب في رمل التاريخ، عبر طقس تنبؤي، متناقض بالطبع مع الصورة العقلانية

---

(٣٠) قيس النوري، الحضارة والشخصية: ٦٦.

(٣١) مؤنس الرزّاز، الشظايا والفسيفساء: ٢٦، ٤٦.

(٣٢) مؤنس الرزّاز، جمعه القفاري، يوميات نكره: ٥٣.

(٣٣) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٦١.

(٣٤) مؤنس الرزّاز، مذكرات ديناصور: ٢٨.

(٣٥) مؤنس الرزّاز، الشظايا والفسيفساء: ٧٤.

(٣٦) علي زيعور، تحليل الذات العربية: ١٥٠.

لحسن الأول([٣٧]) إن الطقس التعبدي المؤدي وظيفة تطهير الذات([٣٨]) قد برز في كتابة أم سليمان كل أعمال البر والتقوى، والتي قامت بها، حتى لا تنساها، وأنها تقرأها كل يوم لتحفظها تحسباً ليوم الحساب([٣٩])، أنها طقوس تسليم الانسان نفسه لربه، وهي تعبر عن أنَّ انفعالاتنا الموروثة، لم تتغير ذرة، باعثة الرهبة والروعة، تبعثها نفس الموضوعات والحوادث، من الدم والمرض، والخطيئة، وأزمات الحياة، والموت المفاجيء، والقوى التي لها دخل في كل ما يحل بنا([٤٠])، والتي تستوجب كتابه أعمال البر والتقوى واستذكارها، تحصناً واستعداداً ليوم تطهر فيه الذات، ألا وهو يوم القيامة.

إن الناظر في الفكر الاجتماعي في المتخيل الروائي يلاحظ أن هذا الفكر الاجتماعي، قد تحدد وأبرز من خلال متغيرات محدثة طارئة، تفرض نفسها في صورة تقدم حضاري تقني، يترك آثاره على القيم والاجتماعية والاخلاقية، ومن خلال متغيرات ذات أبعاد تاريخية موروثة متصلة بالدين أو بالعادات الاجتماعية والتقاليد القديمة ذات الطقوس التي سبقت الاشارة إليها، من هنا يبدو التناقض واضحاً في التأرجح ما بين المعاصر العلمي التقني المادي، والماضي الميثيولوجي، ذي المظاهر المتمثلة في طقوس تطهير الذات، والكهانة والعرافة...الخ. فكأن الماضي والحاضر يسيران على خط التوازي في صبْغ الحياة الاجتماعية بصفة الراهن، والموروث.

إن شخصية حسنين في جانبها التراثي قد تمثلت بحسن الثاني، وفي الجانب العقلاني فقد تمثلت بحسن الأول الراغب في إيصال المجتمعات العربية إلى مرحلة التصالح مع الذات، والتقدم العلمي التقني الذي سيحرر هذه المجتمعات من خرافيتها إن جاز التعبير، في حين أن حسن الثاني، هو الشخصية التراثية ذات الطقوس، وذات الدهاليز والأنفاق في الأزمنة، فكأن انفصام هذه الشخصية جاء ليخدم

(٣٧) يقول حسنين أحد تجليات حسن الثاني والأول عن حسن الثاني، «حسن الثاني كائن غريب السمي نحو حياة مفجعة، احياناً، حسن الثاني مثل خلد يحفر انفاقاً ودهاليز بين الأزمنة»: مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٢٨، وفي موضع آخر فحسن الثاني أو حسنين يتحدث لشعلان عن لغة حسن الثاني الفصيحة المقعّرة، التي تثير ضحك الناس، قائلا: اعتقد أنه يحاول أن يسيء إلي بتصويري «رجال» يؤمن بالخرافات: مونس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٣٦.

(٣٨) علي زيعور، تحليل الذات العربية: ١٢٨.

(٣٩) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٢٥.

(٤٠) سيرسلي بيرت، علم النفس الديني، ١٣،

الماضي الموروث.

إنّ نظرة إلى الفكر الاجتماعي في النصوص الروائية يقود إلى استخلاص ما يلي:

١- إن الفكر الاجتماعي لا ينفصل عن الفكر السياسي في انتاج خطاب ينقد الواقع السياسي بأنظمته وسلطاته؛ وبأشكاله الأخرى كالتنظيمات الاجتماعية السياسية، التي لم توصل الانسان العربي إلى مواطنته الكاملة، ولم تستطع أن توصله إلى مرحلة العمل والحرية في ظروف مناسبة، كما أنّ غياب الديمقراطية والتعددية السياسية عن مجتمع الروايات من الأسباب المهمة لاستمرار انسحاب حالات الاغتراب والاستلاب والقهر التي يشعر بها الأبطال مما يعني في المحصلة عجز المجتمعات البشرية، هذا بالاضافة إلى أن الروائيين قد استغلوا مفردات المثل الشعبي ومنظومة القيم والأعراف في فضح البنى السياسية والاجتماعية المسيطرة.

٢- إن الفكر الاجتماعي لم يلْغ دور الاستعمار الغربي وكل أساليب الهيمنة والابتزاز التي تمارس لأخضاع الدول التابعة أو المستعمرة موجهاً أنشطة ونتاج مجتمعاتها لخدمة مصالحه وإنفاذ مقولاته فيها، هذه المقولات المتمثلة في القرارات السياسية التي يتوافر لها الشرط والواقع الموضوعي قبل إعمالها، وإبراز دور الاستعمار في إجهاض مشروعات الاستقلال العربية النهضوية.

٣- إنّ الفكرَ الاجتماعي والسياسي في الخطابات الروائية يعيد طَرْح اسئلة النهضة من جديد، ممثلة بالاسئلة الملحة عن امكانية تقدم الجتمعات العربية وإمكانية نهوض الفعل العربي، وتخلصه في القرن العشرين من ميثولوجياته التي تعرقل إعماله لعقله النقدي بدلاً من اعتماد المعارف الجاهزة دون إخضاعها للنقد والتحليل والتجاوز، وهذا يعني أن الفكر الاجتماعي يناقش الإشكالية الراهنة في تصور شكل العلاقة بين الماضي والحاضر باستثمار منظومة القيم الاجتماعية التي تكشف احياناً عن تغير في أنماط التفكير الاجتماعي تغيراً ليناسب المرحلة المعيشة.

٤- لقد وضع الخطاب الروائي الفكر على محك التجربة الاجتماعية، حين يطبق هذا الفكر مفرزاً قوى اجتماعية وسياسية متصارعة، تصبح معها الممارسة الفكرية ذاتها

حاملة وجهها الاجتماعي بكل ظواهره، كما أنّ هذه القوى الاجتماعية المتصارعة تشهد تحولات اجتماعيةو تتمثل في الارتداد عن الفكر القومي الشمولي، فكأن مآل الابطال في تحولاتهم بطابق مآل الفكر([41])، حيث يسود التجزوء والتفتت، وفرض الطابع الأقليمي والقطري على واقع البيئة العربية بكشل عام، هذا بالاضافة إلى التحولات الدينية المتمثلة بارتداء الحجاب([42])، وبالتردد على دور التصوف، في محاولة لايجاد مخارج تعيد الانسان العربي إلى مَرْحلة مشروعاته وأحلامه القومية.

وحفلت النصوص الروائية ايضاً بالتحولات الاجتاعية التي جاءت على لسان شخوص الروايات، مشيرة إلى حجم هذا التحول في بنى الحياة الاجتماعية والسياسية، وكأن النصوص الروائية، تؤرخ للمراحل السياسية التي مرت بها المجتمعات العربية، مشيرة بعض هذه النصوص إلى التحولات بفعل إختلال الموازين الأخلاقية. التي تجعل الأخ عدواً والأب خصماً. فمنا جاء في نطق نجمة: «رأيت الأخ وقد اصبح عدواً، والأب قد اصبح خصماً، والابن يقتل اباه، والأفواه ملأى بعبارات الاستجداء، وكل الأشياء الطيبة. تنقضي والأرض يعمرها الخراب»([43]).

وقد أشارت النصوص الروائية إلى حجم التحولات، في بعديها الأيجابي والسلبي، مقرونة بأصلها المتوارث في المجتمعات العربية، من خلال الاشارة لحجم الضياع والتشرد، والتزوير والتحريف لوجه أدم الحسنين الذي عاش في المنطقة منذ الخليقة، فهو وعشيرته، وجميع احفاده نتاج سلالات وقبائل لجأت إلى هذه المدينة الملاذ، فأتاها الأرمن والشوام، والدروز، والشركس ولجأ إليها الفلسطينيون، وحسنين هو نتاج لهؤلاء جميعهم ويشبههم([44]) ينتهي الصراع ويبدأ منذ تلك اللحظة الضاربة في القدم ليكون الحاضر امتداداً وترهيناً لما حصل في الماضي، منذ ما قبل

---

(٤١) وردت هذه المقولة في سياق مناقشة النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ: الصادق قسّومة، النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ: ٩٦.

(٤٢) ارتدت بلقيس الحجاب الكامل: متاهة الأعراب: ١٦٢، كما وتحجبت صديقة سميرة في أمريكا، وراحت تتردد على المسجد مع أنها كانت مدمنة حشيش: مؤنس الرزّاز، الشظايا والفسيفساء: ٤٣.

(٤٣) هاشم غرايبه، رؤيا: ٥١: ١٥.

(٤٤) نجود الحوامده: الهيكلية الروائية في رواية متاهة الأعرب في ناطحات السراب،،١٢٠ : مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٩.

الزراعة، وتقسيم العمل[٤٥]، هذا الحاضر المليء بالمفجائعية، والانهيارات، والتشظي، والتعنت.

وقد أظهرت النصوص الروائية عمان بؤرة للتحولات الاجتماعية والسياسية الهائلة، إنها المدينة التي يسميها جمعة القفاري، الرحم والملاذ[٤٦] حينما كانت مدينة صغيرة، واهلها كأنهم عائلة واحدة، ويعرفون بعضهم بعضاً[٤٧] وهي المدينة في المتاهة، التي لجأ إليها الشركسي ولجأ إليها الفلسطينيون، ولاذ بها أرمن وشوام ودروز، وهاجر إليها بدو من الصحراء[٤٨].

وابرزت النصوص الروائية تحولات اجتماعية، انبنت على خلفيات سياسية، متمثلة ببروز النظام العالمي الجديد، الواحد في طروحاته وفي تسيره العالم، ومن ضمن هذا العالم، عالمنا العربي الاسلامي الذي لن يكون بمنأى عن هذا الاستقطاب العالمي في بعده السياسي، والاجتماعي[٤٩] لقد تم ذلك من خلال تعميق شخصية «بريجنسكي» مستشار الأمن القومي الأمريكي، الذي سيحول العالم بفعل التقدم العلمي والتكنولوجي إلى تابع لأمريكا، وفكر أمريكا، وتلفازات أمريكا، وأنه لن يكون بإمكان الدول الوقوف في وجه هذا التدفق ولانهمار الحضارة الغربية بغير الصحوة واليقظة والنهضة[٥٠].

---

(٤٥) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٩

(٤٦) نفسه: ١٧.

(٤٧) نفسه: ١٩.

(٤٨) مؤنس الرزاز، جمعة القفاري، يوميات نكرة: ٢١.

(٤٩) نفسه: ٨.

(٥٠) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٧، ١٨٢

الفصل الثالث

اللاشعور الجَمْعي والأوديبية

أفادت الرواية الأردنية المعاصرة من معطيات علم النفس التحليلي في غير جانب، ومن معطيات التحليل النفسي اليونغي على وجه الخصوص، الأمر الذي أتاح فرصة التعالق النصيٍّ الروائي، مع الموروث بكافة تجلياته في الراهن، في حالة الوعي به، وفي حالة هجوعة في اللاوعي الجمعي على شكل رموز ومعرفة ميثولوجية تظهر في حالة الوعي بين الحين والآخر. واعتبار ذلك سمة تكاملية تضع الشخصية العربية، في مِهادها الثقافي والحضاري، غير نابيةٍ عنه، وإنما تسير في النسق التكاملي الحضاري لانسان القرن العشرين الحامل وحسب مفهومات علم النفس التحليلي اليونغي، لاوعياً جمعياً هو مستودع تتخزن فيه، أو تترسب فيه خبرة وتجربة أسلافنا الحيوانات أولاً، ويليه مستودع أسلافنا البشر الاقدمين، إنه إرثٌ روحي كامل لتطور البشرية المولود من جديد، في البنية الدماغيّة العائدة لكل فرد(1).

إن الغوص في أعماق اللاشعور الجمعي، واعتمادهُ مرجعية مركزية، هو أحد أهم جوانب التعالق في النصوص الروائية قيد الدراسة، وضمن إطار مفهوم علم النفس التحليلي اليونغي، تتعالق المعرفة المحدثة والواقع الموضوعي بكل إيقاعاته السياسية، والاجتماعية مع المستودع الواسع للمعرفة السلفية، حيث يعني فتح هذا المستودع الكامن في النفس وايقاظه، وانبعاثه إلى حياة جديدة، باتحاد مع الوعي الراهن، إنقاذاً للفرد من عزلته الذاتية، وضمه إلى العملية الكونية الأبدية(2)، فيشعر عندها بالمصائر المتشابهة للانسان في مسيرة صراعه الحضاري من أجل توافقٍ بيئي، واجتماعي، ووجودي عبر معركة محمومة من البحث عن الانسجام مع الذات، ومع الكون، أخذاً لمكان في هذا الفضاء على صعيد ذاتيٍ وجماعي(3).

في التجربة الروائية الأردنية، ثمة عرض واعٍ ومقصود لمفهومات اللاشعور أو

(1) يولاند جاكوبي، علم النفس اليونغي، ت نذرة اليازجي، الأهالي للطباعة والنشر، ط1، 1963: 48.

(2) نفسه: 16.

(3) نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد: 24.

اللاوعي الجمعي، وفي المقاطع الروائية التي تشكل شواهد هذا التوظيف المقصود، فإنّ الابطال يستخدمون المفهومات كما وردت في تنظير كارل غوستاف يونغ، لتحليله النفسي، ويبدو طرحهم للاوعي الجمعي، واعياً ، ومقصدياً من جانب انسجام هذا اللاوعي الجمعي مع مجموع التقاليد والاعراف والعادات، والقواعد التي تشكل معايير جماعية بشرية تمنح وعي الجماعة ككل وجهة سيره(٤) فحسن الثاني في المتاهة ينّظر في علم النفس اليونغي يقول: «فالقطاع اللاوعي، أو اللاشعور الجمعي في الذات العربية، مستودع حاملات الحظ، والبركة، وجاليات النحس، وشافيات المرض، ووافيات الحسد والأرواح، وصندوق عجائب تمرُّ فيه الكرامات الخارقة...، ما في حدا فاهمني»(٥) فاللاشعور الجمعي في قول حسن الثاني ينسجم مع كونه مستودع خبرة سلفية، تنسجم مع منظومة القيم والعادات الراهنة، وتنسجم مع كونها تحدد مسير الجماعة في كثير من الأمور، وتمنحها وعيها/ومن جانب آخر فثمة طرح للصورة المضادة أحياناً، الصورة التي يراها البطل متناقضة مع الوعي المفترض. في حالة كون اللاوعي الجمعي خلفية للوعي الموجب على الجماعة الالتزام بقواعده، في محاولة لنقضه وطرح بدائله عبر اعادة نظرٍ عميقة في المسلمات في حياة الأبطال، فعبدالله الديناصور، يصف وجه ابن عمه قائلاً: «وجه انحدر من تضاريس البداوة الناتئة كالصخر في أخاديد الفلاحة والزراعة(٦). فالبداوة وصراعها مع الزراعة والاستقرار، رمزٌ هاجعٌ في اللاوعي، تبث فيه الحياة من جديد، في نصٍّ روائي مديني تختلط فيه البداوة والحضارة والفلاحة، وهذه من التجارب العميقة للانسان التي خبأها في مستودع اللاوعي أو اللاشعور الجمعي وكأن البطل يريد لهذا الصراع الممتد منذ الأزل حسماً.

إن التوظيف الواعي لمضامين اللاشعور الجمعي برفعها إلى حالة الوعي، يقودنا إلى إمكانية تحليل اسقاطات هذا اللاشعور وتصوراته، وخصوصاً في مجال الخبرات الدينية في صورة رموزها الميثيولوجية التي ما تزال فاعلة في النفس، وما زال

---

(٤) يولاند جاكوبي، علم النفس اليونغي: ٧٥.

(٥) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٨٨.

(٦) مؤنس الرزّاز، مذكرات ديناصور: ٧٣.

معناها وفيراً فاعلاً بقوة(٧)، رغم التقدم العلمي والحضاري الذي وصلنا إليه، غير أن الإنسان المتحدر من حضارات شرقية، ساميّة، عميقة الجذور. ما زال يحمل في لاشعوره الجمعي الكثير من الرموز، المتحدرة عن أصول خبرات دينية ميثولوجية، كانت في مراحل حضارية ماضية وما زالت فاعلة، ومعناها وفير غير قابل للاستنفاد، ومن هذه الرموز الميثولوجية، رمز احترام الخبز مثلاً فحسن الثاني في «متاهة الأعراب في ناطحات السراب»، يلاحظ قطعة خبزٍ ملقاة على الشارع، يقول: «وهرعت من فوري، ورفعتها عن الأرض، قبلتها لانها نعمة، ثم مسحت جبيني بها، ووضعتها على جدار مرتفع وحين هممت بالعودة إلى البيت، شاهدت حذاءً مقلوباً، فسارعت إلى تصحيح وضعه، واستغفرت ثم عدت إلى كتابة البحث الذي يتعلق بالثورة التكنولوجية الثانية، وبنوك المعلومات»(٨).

إن المقطع الروائي السابق يفرز معتقدين هاجعين في اللاشعور الجمعي، مخرجين إلى الوعي، الأول تقديس الخبز، واحترام كسرة الخبز، بنزعها من القمامة، وتقبيلها، ثم رفعها إلى الجدار كما في المقطع الروائي، والمعتقد الثاني: قلب الحذاء تصحيحاً لوضعه، ويعود البطل إلى مقالته النقيض عن الثورة التكنولوجية الثانية، باعتبار أنّ الأولى متجاوزة.

إن احترام الخبز وتقديسه لارتباطه بالحياة، ولارتباطه بالخوف من الجوع، معتقد من بقايا عبادة قوى الانتاج، من بقايا تقديس فكرة خصوبة الأرض، وتألية الحياة(٩). حيث حددّت في الشرق القديم للقوى المعبودة، أسماء وصفات حددها الكهان في التقييم والرتب، فهناك إله السماء، والأرض، وإله يتحكم بالأمطار ويحمي المدن(١٠). فهو رمز ميثيولوجي، ما زال متعايشاً للآن، أما قلب الحذاء فمن طقوس التغلب على القوى الخبيثة والشريرة، عبر طقوس ضدية تحدث أو تمنع نتيجة ما في عملية رمزية، فالحذاء رمز تنفير ضدي، من أجل ردّ الشرّ ومنع حصوله بفعل السحر، عن طريق ابطال الرمز المتمثل بقلب الحذاء، حيث تعتبر الأحذية في وضعها الصحيح

---

(٧) يولاند، جاكوبي، علم النفس اليونغي: ٦٧.

(٨) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٤٤.

(٩) علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية: ١٥٧.

(١٠) ابراهيم الشريقي، أورشليم وأرض كنعان: ٥٣.

منفرة للارواح الشريرة وللشياطين([١١]).

ومن الرموز الميثيولوجية المغيبة في اللاوعي الجمعي، والتي استدعيت في النصوص الروائية رموزاً جمعية ميثولوجية ، انبعثت إلى حياة جديدة، ممارسة قدراتها السحرية بصورة جديدة، رمز الحيّة في نصٍّ «مقامات المحال»: تلك الحية التي أخذت بابتلاع البطل بتلذذ، ثم يسمع نداء عمه، ليقبل بها زوجة أي الحيّة، فيصيح البطل متعجباً كيف أتزوج أفعى؟([١٢]).

إن الأفعى قد اتخذت رمزيتها الميثيولوجية، من علاقتها بحواء في قصة الخلق الأولى كما جاءت في التوراة([١٣])، ومن علاقتها بالسحر والسحرة في الموروث الديني([١٤]) وهي مرتبطة بالمخاوف البدائية لدى الانسان من المرأة التي تنتج وتخيف، وهي الأقوى سحرياً([١٥])، ومن الأفعى التي أغوت المرأة فلعنها الرب، وجعل عداوة بينها وبين المرأة وبين نسلها ونسل المرأة([١٦]).

إن حلم البطل في هذا المقطع الروائي بالأفعى، يكشف عما يريد اللاوعي قوله حينما يختار الأفعى كرمز لمعنى كامن ومستتر، ولأنّ مظهرها الخاص ومضامينها الثرية الموروثة، قادرة على أن تنقل إلى الحالم ما قصد اللاوعي تبيانه، إذ يصيح البطل متعجباً في لحظة وعي، كيف اتزوج أفعى([١٧]).

ومن الرموز الميثيولوجية المستدعاة من اللاوعي الجمعي، والمعطاة الحياة من جديد، رموز الأرقام، ففي نطق نجمه من نصٍّ رؤيا الروائي: «نطقتُ سبع مرات، عشت سبع حيوانات، تزوجت سبع مرات([١٨])، وفي موروثنا الحضاري تجذر عميق، للأخذ السحري بالأرقام، وبالذات الرقم «سبعة» وهو كرقم غير محدد، قد يعني الكثرة

(١١) علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية: ١٥٢.

(١٢) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ١٨٨.

(١٣) جاء في العهد القديم، الاصحاح الثالث: وكانت الحيةُ أحيل جميع حيوانات البرية التي عملها الرب الاله: ٦، وهي التي اغوت المرأة بأكل ثمار الشجرة المحرمة، من أجل هذا لعنها الرب، من جميع البهائم، ومن جميع وحوش البرية، ووضع عداوة بينها وبين المرأة، وبين نسلها ونسل المرأة: ٧.

(١٤) جاء في سورة طه، قال تعالى {وما تلك بيمينك يا موسى، قال هي عصاي، اتوكأ عليها، واهش بها على غنمي، ولي فيها مآرب أخرى، قال ألقها يا موسى فألقاها فاذا هي حيةٌ تسعى} الآية ١٦-٢٠.

(١٥) علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية: ٦٥.

(١٦) العهد القديم، الاصحاح الثالث: ٧.

(١٧) سليمان الطروانه، مقامات المحال: ١٨٨.

(١٨) هاشم غرايبه، رؤيا: ٥٠.

احياناً، فهو مقدس مرتبط بالسحر(١٩)، وكما يحلل يونغ، فإنّ غالبية الحضارات قد اعتبرت الأعداد الفردية، ترميزاً للمبدأ المذكر، والأعداد المزدوجة ترميزاً للمبدأ المؤنث، فهذا الرقم رمز ميثولوجي هاجع في اللاوعي بعث في نص رؤيا دون أن يُتْبع بتفسيره، وكأنه لا يحتاج إلى التفسير، والرقم كتعبير بدني، يتضمن في ذاته مغزى نفسياً سامياً(٢٠).

أما التوظيف الواعي لمضامين اللاشعور الجمعي فقد تجلى في النصوص الروائية الأردنية باستخدام ذات المصطلحات التي استخدمها منظر علم النفس اليونغي كارل غوستاف يونغ، فحسن الثاني في المتاهة يعترف لطبيبه المعالج، بأنّه مطلع على ما كتبه كارل غوستاف يونغ عن اللاشعور الجمعي(٢١)، بل إنه يستخدم في حواره مع طبيبه مصطلحات يونغ في تعريفه للاشعور الجمعي، يقول لطبيبه: «من مرحلة إلى مرحلة إلى أن تصل كهف الإنسان الأول البدائي، فاللاوعي الجمعي عند «يونغ» مستودع لحضارات سادت ثم بادت، ومخزن رموز وطقوس وشعائر تعكس عصرها»(٢٢) وهنا فأن النصَّ الروائي يبدو مستوعباً للصيغة البحثية التقريرية في الكتابة، تصبحُ هذه السمة البحثية في تناول ما كتبه يونغ على شكل حوار، من متن الرواية الحكائي وغير خارج عنها.

ويبدو حسن الثاني عميقاً وعارفاً لمفردات التحليل النفسي وللعمليات النفسية ايضاً فهو يفسر دهشة الناس من خروجه بعد إذا اعتقدوا باختفائه رغبة منهم في اختفاء ما يمثله فيهم من شعور بالذنب، وقلة الحيلة، لخذلانه وخذلان والده المناضل، والمفكر الكبير، يقول: «أن ظهوري فجاة، يعني خروجي إلى الوعي»(٢٣)، وهنا فحسن الثاني مدرك للعلاقة ما بين الوعي واللاوعي، وخروجه من اللاوعي إلى الوعي، يعني وفق التحليل النفسي اليونغي: : «حياة جديدة للوعي، تنقذه من عزلته الفردية ، وتضعه في السياق الجمعي»(٢٤) إذ أن الوضع النفسي السليم، يستوجب إلا يظلُّ هاجعاً

(١٩) علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية، ١٧٤.
(٢٠) يولاند جاكوبي، علم النفس اليونغي: ٨٠.
(٢١) مؤنس الرزّاز، متاهة الاعراب في ناطحات السراب، ٥٦.
(٢٢) نفسه: ٥٦.
(٢٣) نفسه: ٦٠.
(٢٤) يولاند جاكوبي، علم النفس اليونغي: ٢١.

في اللاوعي، كما أن حسن الثاني المنقسم، والمتجلي والغائب، يعترف لحسن الثاني بهذا المدرك النفسي المهم في سياق التحليل النفسي اليونغي يقول: «واعترفت لحسن الثاني أن شعوره يسيطر عليه تماماً، وأن لا وعيه الجماعي يغلب عليه»(٢٥)، وباعتبار أن اللاوعي هو معطيات ومعلومات، بدئية يجب أن تؤدي إلى نشأة الوعي من جديد(٢٦) فإننا نجد أن البطل مدرك لإمكانية الوعي من جديد هذه.

إن المعرفة المسبقة بمفهومات التحليل النفسي اليونغي، والرغبة المسبقة في الافادة من معطيات علم النفس التحليلي هذا، تبدو واضحة جلية في نص مقامات المحال ايضاً، فالبطل الغائب في النص، يدّعى في اللاشعور بأنه بديع الزمان، وهو قادر على أن يعود كما كان(٢٧). وفي مقطع روائي آخر، فإنَّ الآخر الغربي ممثلاً بموري رمز الحضارة الامريكية الطاغية، يتساءل: «كيف السبيل إلى النفاذ إلى قلعته الحصينة التي يدعوها لاشعوره، وهو يهذي بإرم ذات العماد، التي لم يخلق مثلها في البلاد»(٢٨). فاللاشعور الجمعي لبطل المقامات يستعيد بديع الزمان رمزاً بكل حمولاته التراثية ممتداً في الراهن، وكذلك فإنَّ القلعة الحصينة في المقطع الروائي الثاني، هي قلعة اللاشعور الجمعي. والتي لا يمكن تطويعها، وتجاوزها بسهولة، ويبدو من خلال استدعاء ما هجع في اللاشعور الجمعي، تعايش الأفكار أو الانماط الأولى والمعرفة الأولى. في تصور الكون، مع الراهن المتفجر بالعلم والجدل، فمما نطقت به نجمة قالت: «أحبائي أنا فرحة آية الزمان، في البدء كانت الأرض كرة لهب حارة نقلها الثور من قرن إلى قرن فما انطفأت»(٢٩). ويقول حسن الثاني في المتاهة: «شعرت بأنني مسكون بآلاف، الرغائب البدائية، الهمجية، وبدأت اسمع عواء رغائب بدائية، وئدت من مئات السنين»(٣٠)، فالأرض كرة نقلت من قرن الثور إلى قرنه الآخر، إحدى الأفكار المعرفية البدائية الأولى عن الأرض وتكوينها، ما زالت متعايشة كما يبدو من خلال النصِّ الروائي الذي وردت فيه، رغم ما عُرف وعلم عن الأرض، وكينونتها علمياً.

(٢٥) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٤٠.
(٢٦) يولاند جاكوبي، علم النفس اليونغي. ٢١.
(٢٧) سليمان الطراونه، مقامات المحال: ١٧٤.
(٢٨) نفسه: ١٧٦.
(٢٩) هاشم غرايبه، رؤيا :٦١.
(٣٠) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٢٣.

وكذا مع رغائب حسن الثاني الهمجية البدائية التي يسمع لها في ذاته عواء، وقد وئدت منذ مئات السنين، وكذلك فبطل مقامات المحال يعيش دهراً في دياجير ظلمة بطن الزاحف. حيث الظلمة الدامسة في أحشاء الغول(٣١)، كما لو أنها تجربة حقيقية معيشة، ولا مخرج إلاّ بالتأويل الرمزي لإمكانية أن يعيش الانسان في بطن غول زاحف لدهر من الزمان، فما هذا الكهف الإجباري الذي وجد البطل نفسه فيه الا تبريراً منطقياً لنسيانه ذكرها هاجر دهراً، وهي رمز ما أغتصب من الأمة العربية ولا يجوز أن ينسى ذكرها(٣٢).

إن اللاشعور الجمعي يمدُّ الإنسان أيضاً بآليات دفاعية تعويضية: يقول حسن الثاني في المتاهة «دلفت إلى جحور الذاكرة المنسية المحرقة، فنسيت انتحار بلقيس نسيت في دهاليز الذاكرة الجمعية قضية أبي»(٣٣)، إن الانسان في لحظة الإحساس بالخطر في لحظات الصراع مع السلطة العليا، في لحظات إقصاء الخوف، يلجأ لآليات تعويضية تساعده على أن يتخذ موقفاً ينسجم أو يتطابق مع المجموع الكلي للنفس، ويتزود برد فعل نموذجي ناشيء عن تجربة البشرية(٣٤). وهذا يقودنا إلى محصلة هذا التعالق مع اللاشعور الجمعي، ألا وهي اعادة إنتاج الوعي، إنه الوعي المفترض من جديد في سبيل تحقيق الذات الجمعية. باعتبارها محطة وعي جديدة، تغير تفيد من أدوات العصر المعرفية، ومعطياتها تتجلى محطة الوعي الجديدة هذه في قول وشعور حسن الثاني في المتاهة، «بأنّه خلاصة سلالات قديمة، وثمرة شجرة الأصداء الموغلة في البعد السحيق، وحصيلة سيرورة تاريخية، ظلت سارية حتى اللحظة الراهنة سيرورة تركت فينا آثاراً لا حصر لها»(٣٥)، وهي اللحظات التي إقتحمت ذاكرة عناد الشاهد في «أحياء في البحر الميت»، كوكتيل ازمنة وأمكنة تخلط الماضي بالحاضر»(٣٦)، بما يعني في النقد النفسي الأدبي: إدماج عناصر الخبرة السابقة للذات، وعناصر النص القصصي، المحتوية بنيات ووحدات أساسية، تجعلة

(٣١) سليمان الطراونة: مقامات المحال: ١١٣.
(٣٢) نفسه: ١١٣.
(٣٣) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٩١.
(٣٤) يولاند جاكوبي، علم النفس اليونغي: ٢٠.
(٣٥) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٨٨.
(٣٦) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ١٩.

دائماً عرضة للتحريف والتبديل، من طرف القراء، في حالة القراءة النصيّة الخاضعة لخطاطات ثقافية عليا سائدة في المجتمع، تجعل القارىء بلا حرية مطلقة في تعامله مع النص، باعتباره يوجه بفعل تأثير هذه الخطاطات الفكرية العليا المتصارعة في الواقع الثقافي، إلى فهم خاص للنص محكوم بقراءة تناصية للخطاب الأدبي، هذه التناصية تفسر تعددية الدلالة التي تنتجها نصوص سابقة في وجودها على النص، اندمجت فيه الآن بشكل كلي(٣٧).

إن إندماج عناصر الخبرة السابقة للذات وعناصر النص، وهي ما اطلق عليه مفهوم الخطاطة، على شكل سياق قديم للنص داخل سياق جديد، يضعف السياق القديم، ولكن لا يمحوه، حيث تبقى له بعض الفعالية، مما يجعل هذه النصوص فاقدة لاستقراها الدلالي، وفي وضع يتأرجح بين المعاني المختلفة، مما يغني النص بالدلالات وهذا ما وصفه جان بلما نُويل بلا شعور النصِّ الأدبي، بكل ما يحمله هذا اللاشعور من تماه بين النص والذات، وهذا التفسير، يتجاوز النقد الفرويدي المتعلق بلا شعور الكاتب، أو لا شعور الشخصية المتخيلة(٣٨).

إن اداة قياس لاشعور النصِّ الأدبي على صعوبة الإقناع بامتلاك النص للاشعور النصيِّ هي التحليل النصيِّ الذي يلعب فيه مفهوم «لا شعور النص»دوراً أساسياً. كما أن تشكله في النصِّ يتمُّ بواسطة اللغة قياساً على أن الوصول إلى حقيقة اللاوعي، يكون من خلال اللغة الواعية التي يعبر بها، والتي تستبطن الأصول الأولى للإبداع الفكري في المراحل الأولى لطفولة الانسان، أو طفولة البشرية التي تجسدت في العصور البدائية، كما يرى غاستون باشلار(٣٩).

من هنا فإن النصوص الروائية قيدا الدراسة تمتلك لا شعورها النصيِّ وهي تُحيل ذوات ابطالها الحاضرين إلى ذات أخرى تاريخية تراثية، بل إن حسن الثاني في نصِّ المتاهة هو بأكثر من ذات، يبدو ذلك جلياً واضحاً في شبحيته التي أعطته القدرة على أن يكون ذاتاً تراثية، يضرب المندل في رمل التاريخ ويتنبأ، وذاتاً عقلانية تعيش

(٣٧) حميد الحمداني، النقد النفسي، تطبيقاته في مجال السرد: ٢٥
(٣٨) نفسه: ٣٣.
(٣٩) نفسه: ٣٧.

الراهن، بكل معطيات معرفته([40]).

إن شبحية حسن الثاني تحقق مشروعية استعادة الماضي للاستئناس به، وملاءمته مع المعطيات والوقائع الحالية، التي لا يجد المبدع اجوبة واقعية تجاهها([41]) كما أن عقلانيته ايضاً تُبْرز وخصوصاً في حديثه النهاري خطابات الصحوة التي يتوجه بها إلى قرائة المتوهمين([42]).

من هنا فإن النصوص الروائية قيد الدراسة باعتبارها أعمالاً مفتوحة على الكثير من الدلالات ومفيدة من منجزات العلم الحديث، والحضارة المتدفقة، قد اضافت إلى تجريبيتها ملامح جديدة، وصولاً بها إلى سردية تفيد من الموروث، ومن نظريات الأدب المحدثة التي تغني هذه التجربة الانسانية على مرِّ العصور.

أما عقدة أوديب في تجربة الرزّاز، فهي تلقي بظلالها في غير عمل روائي، وهي في أصلها الأسطوري موجودة منذ القِدم، وإذا ما سُلّم بأصلها النفسي فهي موجودة ايضاً منذ الأزل «بسبب أنّ الطفل يحمل مشاعر متناقضة تجاه أبوية. فالطفل يحب أباه ويكرهه في آن واحد»([43]) وإذا كانت الأسطورة في أصل منشئها جماع تفكير وتعبير عن الانسان في مرحلة البدائية([44]) أمكننا فهم علاقة الاسطورة الأوديبية بالتحليل النفسي الفرويدي، بالنصوص الروائية قيد الدراسة .

إن دراسة متمعنة للأسطورة الأوديبية في شكلها الاسطوري، ينبى بانها تشي بشكل أو بآخر بنوازع نفسية لاشعورية موجودة في الذات الانسانية في مرحلة الطفولة، وقبل أن تتماهى ذات الطفل، بالأوامر والنواهي التي يصدرها والده، يتخطى الطفلُ مشاعر الحقد الأوديبية هذه التي يكنّها لوالده، ويستعيض عنها بالرغبة في أن يكون محبوباً منه، وينشأ نمو الوعي انطلاقاً من عقدة أوديب هذه([45]).

أما الاسطورة الأوديبية، نسبة إلى أوديبوس Oedipus فهي تحكى قصة أوديب هذا الذي قتل أباه لايوس، وتزوج من أمه جوكاستا، خارقاً كلَّ ما هو محرم، وكان ذلك

(٤٠) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٨٨، ٧٨، ٨٩.

(٤١) نجود الحوامده، البنية الهيكلية ي رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٤٢.

(٤٢) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب. ١٩٤.

(٤٣) ڤاليري ليبن، مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة، دار الفارابي، ط١، بيروت،١٩٨١: ٥٣.

(٤٤) هيرمان نور ثروب فراي، الأدب والاسطورة في النقد والأدب: ٤.

(٤٥) آريك فروم، اللغة المنسية: ٥٥.

كما تروي الاسطورة، نتيجة لنبوءة أحد العرافين الذي تنبأ لوالده بأنّ ابنه سيقتله، ثم يتنبأ عراف آخر لأوديب بأنّه سيقتل أباه، ويتزوج أمه([46])، وهنا تبرز وظيفة من وظائف الأسطورة، أنها وظيفتها الأيديولوجية، باعتبارها نصاً متعالياً ذا قرار على تاريخه وتاريخيته، تخبر عن بداية ليست سوية لأمور لا بدّ وأن يصار إلى تسويتها([47]).

وكما تقول الأسطورة ، فإن أوديبوس يقتل أباه دون أن يعلم أنّه أبوه، ويتزوج أمه ايضاً ثم لما يعلم بأنّه قاتل والده لايوس يفقأ عينيه، وينفي نفسه من البلاد، مطهراً نفسه من الجريمة الكريهة ثم يختفي بصورة غامضة، أما الأم جوكاستا، فتشنق نفسها تخلصاً من العار، وبذلك تتخلص البلاد من الأوبئة، والجفاف، والمجاعة، التي ألمت بها جراء اختراق هذا التابو([48]).

ويجيء علم النفس الفرويدي، ليكشف عن أنّ عُقدة أوديب هذه التي تحكيها الأسطورة موجودة في طبيعة الانسان، كما هي الاسطورة موجودة في معتقدات الإنسان، وهي تكشف عن حرام «تابو» اختراق المحرم، وذلك بنقض قرارات التحريم، وانتهاك علاقة القربى([49]).

إن تابو(حرام هذه الأسطورة) عامل تثبيت، محافظ على مُثل المجتمع، وتمثلاته الجماعية كما أنّه عامل ديمومة وتجانس([50]). يحافظ على المنظومة القيمية الأخلاقية التي تحكم المجتمعات، وتحدد الموانع والمحرمات غير المجادل فيها، وغير القابلة للنقض، وإن كانت دراسات التحليل النفسي والدراسات الفرويدية على وجه الخصوص لا تغفل أثر الأوديبية في الأدب، وأهمية استجلائه اغناءً للدراسات الإنسانية.

أما تجليات هذه العُقدة في تجربة مؤنس الرزّاز فيتراوح ما بين الوضوح التام في بعض النصوص الروائية وما بين أن تلوح من بين الأسطر، موحية بالأوديبية فمن

---

(٤٦) لطفي الخوري، معجم الأساطير: ٧٧.

(٤٧) عزيز، العظمة، «النص والاسطورة والتاريخ» من ندوة الاسلام والحداثة، دار الساقي، ط١، ١٩٩٠م: ٢٥٩.

(٤٨) لطفي الخوري، معجم الأساطير: ٧٧.

(٤٩) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي: ٢٣٨.

(٥٠) علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية. ١٣١.

مذكرات كاتم صوت: «أريد أن ألوذ بصدر امي، لكن صدر أمي محجوز»([51])، وفي نص: «جمعة القفاري يوميات نكرة» نلمس تماهي الأم بشخصية آناكارنينا، يقول: «أنا أبكي، لأن آناكارنينا انتحرت، وأحبها، اتنشق رائحة الأشجار البعيدة حين تضمني أمي، وأشم رائحة آناكارنينا»([52]).

إن لحظة التماهي هذه بين الأم، وآناركانينا تبدو واضحة في قول جمعه: «ولم أكن اتخيل آناكارنينا، عارية لأني كنت أحبها»([53])، فالأم تحمل صورة روحية تحملها على نحو دائم، ثم وفيما بعد تُحْمل هذه الصورة الروحية من قبل نساء تستحثُ أو تثيرُ مشاعر الرجل باتجاه إيجابي أو سلبي، ويعد الانفصال عن الأم إحدى وادق المسائل في تطوير الشخصية وبخاصة للذكر([54]).

ومن هنا تاتي أهمية تعميق وتوسيع الوعي برفع المضامين اللاواعية ومنها الميل نحو الأم إلى الوعي تنويراً وفعلاً روحياً([55]) فالطفل وحسب النظرة الفرويدية، تتناهبه طائفة من الميول اللامجتمعية. أي أن الطفل في جوهرة كائنٌ لا مجتمعي، ولا أخلاقي، وفرويد يعتبر أن كل القوى الجنسية التي توصف بانها شاذة عندما يكون الأمر متصلاً بالأشخاص البالغين، تشكل جزءاً من النموُّ الجنسيٍّ السوي لدى الطفل([56]) إنها الرغبات الرهاقية التي تجعل الطفل مرتبطاً ارتباطاً شديداً بمن هو مخالف لجنسه من أبويه، ويشعر بغيرة شديدة تجاه من هو مماثل لجنسه، من هذين الأبوين فيكرهه كرهاً عنيفاً([57]).

يقول حسنين أو حسن الثاني بطل المتاهة محدثاً عن أمه: «واقول لها ويدي الصغيرة في يدها الناعمة الملاذ، أنني اخاف الظلام، فتضحك أمي وتضم رأسي إلى صدرها، فأشمُّ رائحة البحر، وأبي في العيادة، رأسه لا يزاحم رأسي، صدرها الآن لي

---

(٥١) مؤنس الرزّاز، مذكرات كاتم صوت: ٦٤.
(٥٢) مؤنس الرزّاز، جمعه القفاري يوميات نكره: ١٦١.
(٥٣) نفسه: ١٦١.
(٥٤) يولاند جاكوبي، علم النفس اليونغي: ١٧٣.
(٥٥) نفسه: ١٩٢.
(٥٦) أريك فروم، اللغة المنسية: ٥٥.
(٥٧) يولاند جاكوبي، علم النفس اليونغي: ١٧٣.

وحدي»(٥٨)، وفي موضع آخر يقول: «وقرعت أمي باب استاذ الرياضيات، ويدي في يدها، ويدها لي وحدي، وأبي مهزوم في قمقمه»(٥٩).

إن النصين السابقين ينبيان بمقدار غيرة الطفل الشديدة من أبيه، وبفرحه حينما صارت يد أمه له فهل يستمر حسن الثاني في كره واستعداء الأب في اللحظة الأوديبية هذه، واعتباره مهزوماً في قمقمه، يقول في المقطع ذاته، «وأنا أحب أن يعود...وإذا عاد أبي، فستأخذ يده يد أمي ستحتل مكان يدي»(٦٠)، إنها لحظة بدء الوعي لهذا الطفل، حين يقصي مشاعره العدائية، ورغباته اللامجتمعية، واللاأخلاقية هذه، مستعيناً عنها بمشاعر الحبِّ مستجيباً ممتثلاً لمنظومة المبادىء والقيم والمثل التي يتلقاها، في سير تربيته المجتمعية، فيحل هذا الصراع النفسي عن طريق تحويله لاشعورياً إلى موضوع آخر، وذلك باستبعاد تلك الرغبات من الشعور، ليصبح الأب في نظر الطفل مصدر دعم وتأييد، وقد يسبغ الطفل صفات الأب على القوى الخارقة(٦١) بوصفه أنموذجاً ثم يبدأ بالخضوع لمتطلبات الواقع الثقافي والاجتماعي.

ومما يلفت النظر في هذه التجليات الأوديبية في تجربة الروائي مؤنس الرزّاز، ارتباطها بالرائحة، فحسنين أو حسن الثاني في المتاهة يتذكر رائحة أمه(٦٢)ولأمه رائحة البحر(٦٣)، ولأم جمعه القفاري رائحة الاشجار البعيدة(٦٤) ومنقذ في الذاكرة المستباحة، يقول للخادمة: أن أمي كانت تقبلني قبل النوم، وكانت تضج برائحة البحر(٦٥)، وهنا نلاحظ إنسحاب ارتباط الرائحة بالمرأة في تجربة الروائي مؤنس الرزّاز، وفي تجربة غيره من الروائين العرب(٦٦) الذين جعلوا من الرائحة سمة أنثوية متكررة فيها، بحيث تصبح الرائحة في الرواية العربية رمز اختراق للحرام، الفني،

---

(٥٨) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٨.
(٥٩) نفسه: ٢٩.
(٦٠) نفسه: ٢٩.
(٦١) فاليري ليبين، مذهب التحليل النفسي: ٥٣-٦٧.
(٦٢) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٤.
(٦٣) نفسه: ١٨.
(٦٤) مؤنس الرزّاز، جمعه القفاري يوميات نكره: ١٦.
(٦٥) مؤنس الرزّاز، الذاكرة المستباحة: ٢٨.
(٦٦) يشير الناقد نبيل سليمان إلى رمزية الرائحة الانثوية عند كل من الروائيين العربيين: صنع الله ابراهيم، والطيب صالح؛ نبيل سليمان، فتنة السرد: ٢٤.

واللغوي، والجنسي، والسياسي[٦٦].

ربما كان شعور الابن بانتماء الأم إلى جنس ضعيف. بينما ينتمي الأب إلى جنس أقوى جسدياً ومعرفياً، يجعله يمثل أنموذج الأب المثالي للقوة والسلطة، يدفع باتجاه أن تكون صورة الأم مثالاً للرقة وللعطف، ولأن ينظر إليها نظرة عطف، لا تمنع من أن يدمجها ضمن الاشخاص العاديين، والواقعين ويجعلها في صفّه الخاص، بينما الأب يحتل مكاناً بعيداً عن الطفل يطمح الطفل إلي احتلال هذا المكان فتتكون الدلالة الفرويدية المتمثلة برغبة امتلاك الأم، واقصاء الأب[٦٧] والإعجاب به وبافعاله نموذجاً مثالياً، يقول حسنين في نصّ المتاهة: «لكن أبي لا يكذب، وهو عملاق أكبر من الجبل ذي القلعة»[٦٨] ويقول زيد عن أمه وأبيه: «صوت أبي خيول ليل شاردة، صوت أمي عسل بري»[٧٠]. فانتماء الأب إلى عالم القوة واضح جلي في هذين النصين المجتزئين، كما أن انتماء الأم إلى عالم الضعف والعطف جليٌ ايضاً فيما قاله زيد، ثمة ظاهرة على قدر من الأهمية، تستوقف الدارس، ولها علاقة تماس مع تابو التحريم في أسطورة أدويب، إنها التابو المتعلق بالأب، أو الجد في صورتة النمطية البدئية التي تبرز رواسب نفسية عميقة متراكمة عن خبرات الآف السنين، من التكيف والصراع من أجل البقاء، لدى الجنس البشري كله، تحتفظ بالطابع القديم للمضامين والوظائف النفسية للتكوين الروحي البدائي[٧١]

إن نظرة إلى صورة الأب أو الجدّ في النصوص الروائية قيد الدراسة، ترسم صورته النمطية البدئية الحاكية لصورته في القطيع البشري البدائي، حين كان الأب رمز القوة وامتلاك النساء، وكان الأبناء يكرهونه ويمجدونه في آن واحد، مما دفعهم إلى تخليد صورة الأب إلى الأبد على شكل طوطم، معلنين تحريمٌ قَتلْ نائب الأب، ومحرمين الزنى[٧٢] من هنا نشأت المحرمات الرئيسة للطوطمية التي تنسجم مع

---

(٦٧) يشير الناقد نبيل سليمان إلى رمزية الرائحة الانثوية عند كل من الروائيين العربيين: صنع الله ابراهيم، والطيب صالح؛ نبيل سليمان، فتنة السرد: ٢٤.

(٦٨) حميد الحمداني، النقد النفسي المعاصر، تطبيقاته في مجال السرد: ١٧.

(٦٩) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٥.

(٧٠) هاشم غرايبة، رؤيا: ٢٧.

(٧١) يولاند جاكوبي، علم النفس اليونغي: ٩٣.

(٧٢) فاليري ليبين، مذهب التحليل النفسي، وفلسفة الفرويدية الجديدة: ٥٤.

الرغبات المطرودة المحاكية لاسطورة أوديب. كما هي في صورة التحليل النفسي الفرويدي.

إنها مرحلة الاقوام المتوحشة التي استقى منها فرويد قوله في التابو، حيث بدأت سلسلة التقيدات التي خضعت لها تلك الأقوام، ومنها التقيدات المؤبدة، كتقيدات الكهنة، والزعماء، والأموات([٧٣]).

فهل تحاكي نصوص مؤنس الرزّاز، هذه الرحلة من الانماط البدئية في تطور الانسان البشري وصولاً إلى مرحلة الحضر؟ في نصٍّ متاهة الأعراب. يقول البطل، "وكنت تبكي غيبة حسنين الأب الذي اسمه آدم المبشر بعهد البطولة([٧٤])"، فالأب هنا اسمه آدم، ولا بدَّ أن تسميته بهذا الاسم تستحضر دلالته أيضاً وهي دلالة متعلقة بالنمط البدئي الذي يشير إليه علم النفس اليونغي([٧٥])، والأب غائب والابن يبكي غيبته في ثيمه بحث ومتاهة تكتسبُ دلالاتٍ مفتوحة في النصوص السردية الحديثة، وتعبر عن رؤيا القاص إزاء الواقع الذي يعيش فيه وتكتسي بملامح مأساوية وكابوسية، ذات صلة بالواقع الموضوعي، الذي شهد غياب هذا الأب المبشر بعهد البطولة.

إن الغياب، والبكاء في هذا المقطع، يحاكي ما طرح في التحليل النفسي لتطور البشرية، حيث وجد الابناء أنفسهم في موقف من المشاعر المتناقضة. مما جعلهم، يفرضون على أنفسهم الحظر على ما كانوا يسعون جاهدين من أجله، حينما أرادوا تحجيم سلطة الأب بقتله، واختراقه التابو، تابو تحريم قتل الأب، وعندها لا بدَّ من التكفير عن الجريمة المرتكبة بالطاعة اللاحقة للطوطم، فكان ذلك تهدئة لعواطف الانسان المتناقضة([٧٦]).

إن محاكاة مثل هذا النمط البدئي في نصٍّ روائي حديث، لا تكون باسترجاعه، كما هو في كينونته الأولى وإنما يكون بمحاكماة ذات إنتاجية جديدة، تمتد في الراهن، ليكون البطل الأب الضحية، البطل المغدور الذي يخلف غيابه الاحساس

---

(٧٣) نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد: ١٤.

(٧٤) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٨٨.

(٧٥) يولاند جاكوبي، علم النفس اليونغي: ٩٢.

(٧٦) فاليري ليبين، مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة: ٦٤.

بنقصٍ معين، فهو بطل غائب(٧٧)، كمثل الأب الذي قُتل وجاء التحريم بعد ارتكاب المحرم.

إن الرغبات اللاشعورية البدائية المطرودة كما هي في الخيالات والأساطير والحكايات(٧٨) ترتدي لباساً معاصراً يحاكي السياسي، ويحاكي الواقع ضمن شروطه الموضوعية الراهنة، مفرزاً دلالاتة الجديدة المتعلقة بتصفية الخصوم بالقوة، بقتلهم، وقتل خطابهم الفكري والإنساني، حينما يعجز الآخر عن الإقناع بمشروعية خطابه فيغتال الخطاب الآخر.

وفي موقع آخر من نص المتاهة نجد تجذيراً لمفهوم الأب أو الجدُّ كما هو في صورته البدئية، من خلال محاكاة واستحضار قصة الخلق الأولى، كما هي في مرجعيتها الدينية، يقول الساردُ، إن جده الكبير آدم كان بدوياً يأنف من الزراعة، وكان ضد الاستقرار، والفلاحة، ثم انتهى نهاية أشبه بنهاية هابيل الراعي على يد أخيه قابيل المزارع، وبعد ذلك تشظت القبيلة...(٧٩).

إنها صورة من صور صراع الانسان. يغوص مرحلة الأنسنة التي بدأ الانسان فيها يتنازل من التلبية الفورية لرغباته، مقابل الحصول على تلبية مرجأة، لكنها أكثر ثباتاً(٨٠)، حين بدأ الانسان بالتحول إلى الاستقرار وإلى الزراعة، أما نهاية هابيل الراعي على يد اخيه قابيل المزارع «فانها تحاكي قصة صراع الزراعة مع الصيد في قصة ابني أدم، حيث كان قربان الصيد أفضل من قربان الزراعة(٨١).

إن المفاضلة بين القربانين هنا مفاضلة تحسب لصالح الانسان أكثر مما هي لصالح القربان نفسه فهابيل الانسان هو الذي قدم قربان الغنم وقبل وقابيل الانسان هو الذي لم يقبل قربانه، مما جعله يتوعد أخاه بالقتل، هذا لا يعني أنّ بعض الدراسات قد اعتبرت أن قربان الصيد، أفضل من قربان الزراعة، فكأن الإنسان الذي أصابه الشقاء في الزراعة أخذ لاشعورياً يحن إلى عهود الصيّد وهذا التفسير الاجتهادي،

---

(٧٧) فاضل ثامر، الصوت الآخر: ١١٤.

(٧٨) فاليري ليبين، مذهب التحليل النفسي، وفلسفة الفرويدية الجديدة: ٧٣.

(٧٩) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٩.

(٨٠) فاليري ليبين، مذهب التحليل النفسي، وفلسفة الفرويدية الجديدة: ٥٧.

(٨١) سليمان الطراونه، دراسة نصيةٌ في القصة القرآنية: ٧٠

يتسق مع أطوار الحضارة وما حصل فيها من صراعات(٨٢) كالصراع بين ابني آدم(٨٣).

إن تواتر ظهور شخصية آدم في النصوص الروائية، مرتبطاً بالتاريخ البدئي السحيق المتقادم واستمرارية آدم في الأجيال بكل حمولاته التراثية، يقودنا إلى الاجتهاد في التحليل، وإلى البحث عن المعاني ذات الدلالات المتخفية، والمقنّعة وراء هذا التواتر في ظهور شخصية آدم، وعلاقة ذلك بالأوديبية الأسطورية، كما في قول عناد الشاهد في رواية «أحياء في البحر الميت»، إنني ابن آدم عربي، معرض القارة، حتى ولو كنت في الربع الخالي، أربي الإبل، وأبول على عقبي طوال النهار، أدس يدي في جيب الماضي(٨٤)، فابن آدم في هذا المقطع الروائي، عربي معرض لأن يغار عليه، حتى لو كان في صحراء خالية، وهو لا يتحرج من ذكر علاقته بالابل، وعلاقته بالماضي، فهو العربي غير القادر على المضي قدماً بتجاوز ماضيه، في صورته الميثيولوجية الدالة الخاضعة لبنى ثقافية متوارثة.

أن الصراع الحضاري والصراع الإنساني من تعالق آدم النصّ الروائي وانقساماته(٨٥) بآدم البدء، بدء الحياة والخليقة كما ترد في المرجعيات الدينية، موصلاً ذلك بأسطورة الملك أوديب، تجعلنا نرى رأي بعض الدراسات التي اعتبرت أنّ زواج أوديب من أمه وقتله لابيه، لا تدور حول مشكلة الرُهاق. بل حول الصراع بين الأب والابن، لأن أوديب في أصل الاسطورة لم يعش مع أمه طفلاً ابداً، إن مثل هذه الأسطورة تبرز النسق المجتمعي والديني القائم على سلطة الأب وامتيازاته حيث الخضوع للسلطة فضيلة كبرى في النظام الأبوي، حين يخلف الابن المفضّل والده بالتراتب المجتمعي، وهذا يقودنا إلى مبدأ إخضاع الأبناء من قبل الأب، وإخضاع الشعب من قبل الدكتاتور(٨٦).

من هنا نرى أنّ نمطية شخصية آدم الروائية قد تراجعت ما بين القبول به

---

(٨٢) سليمان الطراونه، دراسة نصيّة في القصة القرآنية، ٧٠.

(٨٣) قال تعالى {واتلُ عليهم نبأ ابني آدم بالحق، إذ قرّبا قرباناً فتقبل من أحدهما، ولم يتقبل من الآخر، قال لأقتلنك}، سورة المائدة، الآية ٢٧.

(٨٤) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت، ٤٠.

(٨٥) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٥٨.

(٨٦) أريك فروم، اللغة المنسية: ١٨٣: ١٨٦.

باعتباره المبشر بعهد البطولة، والضحية، المغدور،(٨٧)، وباعتباره رمز القمع، ومصادرة الحريّة يبدو ذلك جلياً في المقطع الروائي التالي من نصٍّ المتاهة: «وسألني جدي، إذا كنت أسمع حوافر جواد آدم، وحداءه، وأنّه يمرق في الليالي كالريح، تومض عيناه كالبرق، يزرع الأرق في الوسائد، يأتي إلى سريري، وأنا نائم ويشد على يدي، وأنا ارتعش بين يدي جدي واصرخ محتجاً(٨٨) وكأنّه في صورة من يورث الابناء ميراث الآباء والاجداد كي يحافظوا عليه، يبدو ذلك حينما يرتبط آدم بشخصيات اخرى ذات دلالات سياسية حضارية، يقول حسن الثاني: «يعني وجهي يذكر بمن حتى يثير مشاعر الذنب والعجز، بسيدنا الحسين، بعبد الخالق محجوب، ببن بِلا، بآدم»(٨٩)، ولا يعدو هذا الارتباط حكراً على شخصيات بعينها أو مواقف بعينها، بل هو موصول بالراهن يقول السارد: «أنا آدم الأول الذي لم يسبقه مناضل ضد العثمانيين، أنا بدء الخليقة والنضال(٩٠) وهو صوت ذيب الأول المنقسم، والمنفصم إلى الف ذيب وذيب، في مختلف تجلياته وتماهياته بآدم، وبالنضال ضد العثمانيين في مرحلة هي فصل في التاريخ العربي الحديث الذي يبدو بدءاً في كل مرحلة.

وبما أنّ الأدب ليس بعيداً عن عالم النفس البشرية الخاصة بالمبدع والمتلقي، حيث يتم الوصول إلى حقيقة اللاوعي من خلال اللغة الواعية التي يعبر بها، وتفصح من خلال سلسلة رمزية يحكمها نظام عن حقبة الأهداف والرغبات اللاوعية، أو اللاشعورية والتي تعطى المشروعية للتحليل النفسي في معالجة الفن الروائي، وفي فهم طبيعة وتركيب الإبداع، ودلالته بشرط ألاّ يتخلى النص عن أدبيته في ضوء مناهج التحليل النفسي(٩١)، وهذا يؤكد أن الرواية الأردنية كغيرها من الروايات العربية والعالمية قد أفادت من معطيات التحليل النفسي. ابتداءً من لاشعور المبدع أو شخصيته المتخيلة وصولاً إلى ما يطرح راهناً النقد التحليلي النفسي بلا شعور النص الأدبي، وهو ما سبقت الاشارة إليه في الحديث عن اللاشعور الجمعي في الرواية الأردنية المعاصرة.

---

(٨٧) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٥٨.

(٨٨) نفسه: ٦٠.

(٨٩) نفسه: ٥.

(٩٠) نفسه: ٢٨٦.

(٩١) حميد الحمداني، النقد النفسي المعاصر، تطبيقاته في مجال السرد: ١٦.

الفصل الرابع

اللقاء الحضاري مع الغرب

شُكل اللقاء الحضاري، أو التماس الحضاري مع الغرب، الآخر المتفوّق، متفاعلاً نصياً فكرياً في النصوص الروائية قيد الدراسة، حتى بدت هذه النصوص، مشقلة بأسئلته، وبأسئلة النهوض العربي وشكله وآلياته التي تضع موضوع اللقاء الحضاري مع الغرب على محك التجربة، وبوصف أنّ هذا اللقاء قد ارتبط بالمجابهة الحضارية، والثقافية مع الغرب المتفوّق ، والمهيمن، صناعياً وثقافياً وحضارياً، فيما سُمي بالمثاقفة التي تعني حوار ثقافات محلية وذات خصوصيّة مع ثقافة عالمية مهيمنة غالبة، إنّ هذه المثاقفة قد حملت النصوص الروائية السؤال الأهم، كيف يمكننا أن نكون مثل الآخر المتفوّق، دون أن نفقد ذاتنا، وهُويتنا الحضارية، ودون أن تظل هذه العلاقة محكومة بالتبعية، والهيمنة الثقافية والحضارية.

إنّ اللقاء الحضاري في الثقافة العربية الإسلامية ليس وليد عَصْرنا الحديث بكل أشكال علاقاته مع الغرب الثقافية، والسياسية، والاقتصادية، والاجتماعية فقط، بل إنّ حضارتنا العربية الإسلامية قد شهدت تعدّدية ثقافية متأتية عن علاقات حضارية مع حضارات أخرى، شرقية وغربية، وكانت الثقافة العربية في تلك العصور ثقافة مركزية عالمية، مارست شروط المثاقفة، إلى أبعد مدى. من غير خوف أن تتحوّل المثاقفة إلى تبدّل في الهُوية الحضارية، أو إلى ضياعها(١).

لقد تجلّى هذا اللقاء الحضاري منذ فجره في النصّ الروائي «مقامات الحال»، فمن رموز هذا النص، جلنّار التي ترمز إلى الحضارة الفارسيّة، وإلى تمازج وتلاقي الحضارة العربية الإسلامية مع هذه الحضارة تلاقياً إيجابياً مثمراً، وهي حضارة عريقة موغلة في القِدم. ويبدو السارد واعياً لأبعاد العلاقة الايجابية معها، وما أنتجته هذه العلاقة من ثِمار فكرية وعلمية انضوت جميعها تحت راية الإسلام، يقول السارد: «جلنّار، رغم ما في عينيها من غطرسة وترفّع لا حدّ لهما لكل مخايل هاجر تتراءى فيها رغم أنفها»(٢).

(١) محمد المبارك، معطيات مضيئة في التراث العربي، أفكار، ع.١١، ١٩٩٣: ٢٣.
(٢) سليمان الطراونة، مقامات الحال: ٧٨.

وفي سياق آخر يقول لجلّنار: كدت تختلطين في خيالي بهاجر(٣)، فكدت أراك أيّاها(٤).
كما ويحفل النصّ برموز اللقاء مع الحضارة الرومانية، والحضارة اليونانية، ومع رموز اللقاء مع الحروب الصليبية وصولاً إلى الرمز «موري» وهي رمز اللقاء مع الاستعمار الحديث، ومع الحضارة الأمريكية الغربية تحديداً(٥).

إنّ حمأة اللقاء الحضاري مع الغرب، الآخر المتفوّق، تبدو روائياً في الفترة التي أعقبت الاستعمار العسكري للعالم العربي، حين يعمّم الخطاب السائد تصوّراً للحظة اللقاء هذه، ممثلة بدخول نابليون مصر(٦)، حيث بدأ العالم العربي يطرح على نفسه أسئلة نهضته الحديثة، وبدأ اللقاء مع الغرب يتّخذ مختلف الأشكال صراعاً ولقاءً، كان في أهم جوانبه لقاءً فكرياً، تعدّدت فيه أقطاب الصراع، كأن أول تقاطباته: الصراع بين الأمة العربية الإسلامية وبين الغرب الرأسمالي المتقدّم. حفلت النصوص الروائية باسئلته، وحواراته، وحدود بنية الوعي به حتى بدت النصوص الروائية مثقلة بالمباشرة في طرحه. فهذا حسن الثاني في المتاهة يصرخ في مجموعة رجال يقضون ليلة ماجنة مع امرأة، وقد خرج إليهم، بعد إذ ظنّوه شبحاً، خطيباً، قائلاً: «إنّ الصراع الجوهري في العالم سيداتي سادتي، هو بين رعاة البقر، أي: هم، وبين رُعاة الإبل أي نحن، وهو صراع وجود، لا صراع حدود، صراع بقاء»(٧). ويصرخ بطل المقامات في وجه موري قائلاً: «مزقّت حاضري، شرّ ممزق، وسوّدت وجه حصاني في أمسي، وأغلقت كل الأبواب أمامه، كي لا يأتيني في غدي»(٨).

هم رعاة البقر، وهم الأكثر تفوّقاً، وهم الذين سيغزون البيوت والمنازل في البلدان الأخرى، وخاصة النامية النائمة؟، بواسطة التلفاز والأقمار الصناعية(٩). وهم يريدون لحضارتهم هذه أن تعمّ الدنيا، وأن يحمل العالم الآخر، ثمار حضارتهم، كما

---

(٣) نفسه، ٨٥، وترمز هاجر في النصّ الروائي إلى الأمّة العربيّة الإسلاميّة والحضارة العربيّة الإسلاميّة.
(٤) نفسه: ٨٥.
(٥) رمزت ماريانا في النصّ الروائي إلى الحضارة اليونانية، وماريا إلى الدولة الرومانية، ومريام إلى الحروب الصليبية، وماري إلى الاستعمار الحديث، وموري إلى أمريكا؛ مقدمة الرواية: ١٦.
(٦) محمد بنيس، حداثة السؤال: ١٥٨؛ فهمي جدعان، أسس التقدّم عند مفكري الإسلام: ١٩.
(٧) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٥٧.
(٨) سليمان الطراونة، مقامات الحال: ٩٠.
(٩) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٥٦.

يُحمل الجنين في الأحشاء([10]).

ويتموضع النصّ الأدبي في الواقع الذي أنتجه. كما ترى جوليا كرستيفا، بواسطة اللغة، وبالتاريخ الاجتماعي، الذي يوجد فيه، ليصير جزءاً من صيرورة عريضة للحركة المادية والتاريخية([11]). يبدو هذا التموضع في نصوص الدراسة، من خلال إدْراك الأبطال، لحجم ومدى الصراع مع الغرب، ومقوماته غير خارجين عن حدود واقعهم الموضوعي الذي ينادون بتقدّمه وتحضّره، رابطين، حدود وعيهم بالتاريخ الاجتماعي، غير المنفصل عن الموروث، وخصوصاً في جانب البداوة منه، «فللتكنولوجيا كثبان وللكمبيوتر هوادج، وللكهرباء خُطام، وأناس هذا الواقع، قبائل تخشش بالأصوات الغابرة([12])، والطائرة الحديثة ناقة قصواء([13])، وناقة اسطورية، تنقل البطل إلى ما وراء بحر الظلماء([14]). فهم مدركون لحجم المعاناة في سبيل ايصال العالم العربي مركب التقدّم العلمي والتكنولوجي، ناظرون بوعي في الواقع الموضوعي الفارض شروطه عليهم، يقول سارد المقامات: «القوم في وادي (موري) اختاروا الكهرباء على الشمس، أمّا نحن فأبينا الكهرباء، ولذنا بالظلّ من الشمس، لأنّ الكهرباء ضوء الشيطان، الذي يزاحم به الخبير الجوال نور الرحمان»([15])، وفي سياق آخر فإنّ البطل يعقدُ مقارنة بين الممرات الأنيقة والردهات المزهرة الغناء، وبين بيوت الشعر المتناثرة حول تلال شلال هاجر، قبل أن تستبدل ببيوت من الطوب، والتنك([16]).

إنّ الأبطال هنا يرسمون حدود بيئة جمعية، ذات سمات خاصة في التفكير وفي القبول بواقع ما، هي بحاجة إلى معرفة وأدوات معرفيّة، تستنطق بها الحضارة المادية، وتقود خطوات تقدّمها التقني متلازماً مع التقدّم الاجتماعي والحضاري، فإنّ تقنية المجتمع مادياً تحتاج إلى بنية وعي اجتماعي وحضاري رديفة، تبدو في عصرنا الحديث، ضرورة وليست خياراً إذا ما أريد للعالم العربي أن يتبنّى طرائق العلم ومناهجه،

---

(١٠) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ٣٤.

(١١) جوليا كرستيفا، علم النص: ٩.

(١٢) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٣٠.

(١٣) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ٤١.

(١٤) نفسه: ٥١.

(١٥) نفسه: ٥١.

(١٦) نفسه: ٥٥.

وعندها لا يعود للكهرباء خطام، كخُطام الناقة وللكمبيوتر هوادج، ولا تعود الكهرباء ضوء الشيطان[17].

واستكمالاً لما سبق، فقد حُمّل الأبطال في النصوص الروائية، تصوّراتهم للحاق بركب الغرب المتقدم ولاستدراك ما فات، طارحين آراءهم في صورتها السجالية كما هي في الواقع. فهذا حسن الثاني بطل المتاهة، تعتريه رغبة «الردّ على من يقولون إن عقلنة العالم والحياة، تعني قتلهما... فلا حلّ لمشاكل العالم إلاّ بالعلمانية»[18]. إنّه يساجل في هذا المقطع الروائي الآراء التي تعتبر أنّ العقل في العالم الغربي قد نما على نحو أحادي الجانب، بوعي متمايز، محدثاً مدنية متطوّرة جداً فقدت كما يرى بعض الدارسين، كل صلة مع الروح[19]، وكأنّ هذا الأمر هو عقلنة أو إسراف في العقلنة، وبالتالي فهو يرى أنّ حلّ مشاكل العالم لا تكون إلا بالعلمانية[20]. ويصرّح حسن الثاني في سياق آخر، بدوره المفترض، في بناء مجتمع تقني عربي، ينتهج في حياته المنهج العلمي، والرؤية العلمانية، وذلك بإنشاء التكنولوجيا المضادّة، التكنولوجيا الشعبيـــة[21].

تبدو اليقظة الباهرة[22]، والميلاد الجديد[23]، دافعة الأبطال في النصوص الروائية، لإنتاج خطاب مسكون بالرغبة في التقدّم بالتغيّر، ولكن هذه اليقظة الباهرة، ليست سهلة ومفروشة الدرب بالورود، أنها مسبوقة بمعاناة وقلق وأرق[24]. من أجل ذلك فحسن الثاني في نصّ المتاهة، يحاور أم بلقيس مستشهداً بقسطنطين زريق، متسائلاً عن الكيفية التي سيقلب فيها المجتمع العربي، قلباً جذرياً، ليصبح مجتمعاً عقلانياً،

---

(١٧) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٣٣؛ سليمان الطراونة، مقامات المحال: ٥١.

(١٨) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٥٦.

(١٩) يولاند جاكوبي، علم النفس اليونغي: ٢٦٣.

(٢٠) العلمانية: مصطلح في اطار العلوم الإنسانية يعني: أن يستولد الإنسان، أو ينتج اهتمامات دنيوية حياتية، ذات دلالات زمانية، حيث أنها قد تصف الأحداث التي تقع مرّة واحدة في كل قرن، وترتبط بالزمن أي بما يحدث في هذا العالم في مقابل الأمور الروحانية، تطور المفهوم ليشكّل نظرية في المعرفة، تقوم على حفظ حقوق المواطنة، وحرية العقيدة، دون محاذير أو قيود، فالقانون هو السيّد؛ خالد منتصر، العلمانية هي الحل، مجلة أدب ونقد، ع١٠٨، أغسطس ١٩٩٤: ١٢٥.

(٢١) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ١٥٦، نفسه: ٥٤.

(٢٢) نفسه: ٧٦

(٢٣) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ٣٧.

(٢٤) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٧.

علمياً(٢٥). إنّه السؤال الملحّ، تخليص المجتمع العربي، من عيوب بنية الوعي فيه، البنية التوهميّة الشفوية، بنقلة نوعية للعقل العربي. «العقل الذي يخلق بكل سيادة، وهيبة، أفعال المعرفة، دون أن يشتغل بمعرفة جاهزة ومحدّدة سلفاً(٢٦). إنّه العقل النقدي الذي سيفرز وَعْياً نقدياً، سيعنى قراءة نقدية للواقع العربي. تبرز ما هو سلبي في أنماط التفكير تمهيداً للتجاوز، وتثبيتاً لما هو إيجابي.

إنّ الوصف النقدي للواقع الموضوعي العربي يقود حتماً إلى إدانة هذا الواقع المتشظي والعاجز عن التقدم، إدانة قمع الإنسان فيه، ومصادرة حريته عَبْر الربط من خلال هذه الإدانة بين الخضوع للغرب. أيضاً ممثلاً بتبعية الأنظمة السياسية(٢٧)، وبين خضوع الإنسان العربي ذاته. فعناد الشاهد في نصٍّ «أحياء في البحر الميت» يعلن: إني دفعت الثمن باهظاً، ولا أزال(٢٨).

وتعكس النصوص الروائية أيضاً الصراعات الفكرية داخل المجتمعات العربية نفسها، طارحة أسئلة التحرّر والتقدميّة، ومؤرّخة لحركات التحرّر العربية ممثلة، بتنظيماتها السياسية والنقابية، وخصوصاً في الجانب المتماس مع الآخر المتقدّم. بما يعني مساءلة لحقل الذات الذي يجري فيه الإنتاج إبداعياً، وكذلك لمرجعية هذا الانتاج في ثقافة الآخر الغربي(٢٩).

إنّ التاريخ هنا تاريخٌ روائي، غير رسمي، تأريخ للقاع الاجتماعي، للمناضلين والمهمّشين والحالمين بالتقدّم(٣٠). هذا التاريخ يتمُّ من خلاله نقد المرحلة وإعادة كتابتها من جديد.

إنّ معجماً سياسياً فكرياً بتاثير متفاعل فكري غربي، يدور على ألسنة الأبطال، تبدو هذه المسألة جلية في اعترافات الرائد في نصٍّ «أحياء في البحر الميت»، يقول: «لقد مسّت حمّى الاشتراكية كل الخنازير الإنتهازيين، والبرجوازيين، وراحوا يفخرون بأنّ جدّهم الكبير، أو ابن عمة خالة جدتهم كان فلاحاً، بل بلغ الأمر ببعضهم مبلغ الادعاء

---

(٢٥) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٧٨.
(٢٦) محمد أركون، «الاسلام والحداثة»، ندوة مواقف، دار الساقي، ط١، ١٩٩٠: ٣٢٢.
(٢٧) سليمان الطراونة، مقامات الحال: ٩٢.
(٢٨) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ١٢.
(٢٩) محمود أمين العالم وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والايديولوجية: ٤٦.
(٣٠) نفسه: ٦٥.

بأنّ والد جدته، أو جدّ جدّه كان عاملاً؟ أين؟[31].

وبما أنّ أبطال اللقاء الحضاري كما رأى غير باحث وكما تبرز النصوص الروائية هم من المثقفين[32] ثقافة عالية تؤهلهم للسجال وللمجادلة وللحوارات ضمن المحتوى الروائي. نجد الرائد في نصِّ «أحياء في البحر الميت» يطرح المفارقة المتجلية في الفجوة بين النظرية والتطبيق، حين يتمُّ اتخاذ فلسفات إنسانية، كالماركسية والوجودية، نموذجاً للاحتذاء وللمحاكاة. فهل كان المجتمع العربي حينما تبنّى الاشتراكية فكراً وممارسة قادراً على إفراز طبقة عاملةٍ محددة الملامح، كما هي عليه في الغرب أو في منبع الفلسفة، أو الفكر الأصيل؟ إنّ الرائد في اعترافاته، ليتهكّم قائلاً وهو يستعرض حمّى الاشتراكية كما يسميها وصلتها بالعمّال والفلاحين: أين هو العامل؟ في مصانع الحديد والصلب في الربع الخالي، أم في مصانع فيات في الصحراء الكبرى[33].

إنها محاولة لاقتحام الفكر المبتنى، فكر الآخر، ونقضه، من داخله وبأدواته، فهل العامل في التنظير الفكري الاشتراكي، هو كالعامل في الوطن العربي، هل هو عامل مصانع فعلية، موجودة في الصحراء الكبرى، أو صحراء الربع الخاليْ؟ إنه الوعي النقدي بالمرحلة السياسية الاجتماعية، ومحاولة كل فريق نقض خطاب الآخر، فعندما يعلق عناد الشاهد قائلاً «اننا نمثّل طليعة العمال والفلاحين»[34]. يرد عليه الرائد رمز السلطة السياسية الحاكمة في النصِّ الروائي قائلاً: «إنّ ماركس نفسه رمى الفلاحين باللاثورية، ألم يقل أحد شيوخكم إنّ الفلاحين رجعيّون؟[35]. إنها تعدّدية الخطابات الفكرية والسياسية، خطاب حركة التحرّر العربية ممثّلة بتنظيماتها السياسية والثقافية، وخطاب السلطة السياسية الحاكمة، وخطاب كل منهما مسكون بظلِّ الآخر، وكل منها يحاول تفكيك خطاب الآخر ونقده، وتبيان عيوبه، وعدم قدرته على أن يكون لصيقاً بالمجتمع، وممثلاً لأهدافه، وكل خطاب يحاول أن يجد لنفسه، سلطة الانتشار

---

(٣١) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ١٣٨.

(٣٢) جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة: ١٢.

(٣٣) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ١٣٨.

(٣٤) نفسه: ١٢٧.

(٣٥) نفسه: ١٢٧.

والتطبيق، واحتكار الحقيقة، يبدو هذا واضحاً في شهادة الرائد، رمز السلطة في نصٍّ أحياء في البحر الميت، يقول: «والمثقفون معقّدون، يثرثرون عن الاشتراكية، بياض النهار، وسواد الليل، ما هي الاشتراكية؟ كمشة إجراءات تأميم ببساطة، والوحدة بلا تنظير ولا بطيخ، توفرت القوة فانجزناها»([٣٦]). وخلاصة القول: إنّ التفاعل الإيجابي مع هذا الفكر التحرّري غير العربي، وغير الإسلامي، في منابعه الأصلية، هو في المحصّلة النهائية وقوف مع الصراع ضد الغرب الرأسمالي وذلك بالوقوف إلى جانب المعسكر الاشتراكي. الذي حمل -لحقبة من الزمن- راية الوقوف في وجه الغرب والرأسمالية.

ثمّة مسألة مهمّة، تتعلّق بجانب اللقاء مع الآخر المتقدّم، وتتمثّل هذه المسألة في اخضاع التراث في هذه الحقبة، لغير دراسة تعتمد المنهج الجدلي المادي، من أجل استنطاقه وفق النظريات المحدثة في التحليل، ومن أجل تطويع هذا التراث، تطويعاً سياسياً، ليخدم طروحات الحركات الفكرية المنفتحة على الفكر العالمي، والمنطلقة في بعض جوانبها وأصولها من التراث.

إنّ النصوص الروائية في هذا الجانب، تحمل الأبطال وَعْياً بالتراث، ومحدّدة أوجه استمراريته في الراهن، فمن نصِّ «الشظايا والفسيفساء»، «وألقى أحدهم كلمة عن العلاقة الحميمة بين الشيوعية، والإسلام الثوري»([٣٧]). كما أن عبدالله الديناصور ورفاقه، يجمعهم همُّ البحث عن معادلة تجمع ابن خلدون، وعفلق، ولينين»([٣٨]). والديناصور مصرٌ على ألاّ ينزع صورة ستالين وعبدالناصر، وسيّد قطب عن الجدار([٣٩]). وتسأله زهرة: «كيف تحافظ على تناغم هذه الصورة؟ كيف تجمع بينهم، ولا مشترك بينهم سوى الماضي»([٤٠])، يغمغم الديناصور قائلاً: «كلهم كانوا ضد أمريكا، أو بريطانيا المستعمـــرة»([٤١]).

لقد عني الفكر التحرّري العربي في هذه الحقبة، بالبحث عن سمات فكريّة مشتركة تجمع بين ابن خلدون وميشيل عفلق منظّر حزب البعث العربي الاشتراكي،

---

(٣٦) مؤنس الرزّاز، أحياء في البحر الميت: ١٦٣.

(٣٧) مؤنس الرزّاز، الشظايا والفسيفساء: ٤٦.

(٣٨) مؤنس الرزّاز، مذكّرات ديناصور: ٤٦.

(٣٩) نفسه: ٤٩.

(٤٠) نفسه: ٤٩.

(٤١) نفسه: ٤٩.

ولينين، قام هذا البحث على اجتزاء أفكار، أو حركات سياسية، كالخوارج، والقرامطة، تدعم ما هو مطروح على الساحة السياسية والفكرية العالمية والمحلية، بوصف أنّ هذه الجوانب التراثية، صالحة للمحاكاة، والاسترجاع من منظور حديث كالمنظور الاشتراكي([42])، فبنية الموروث الثوري وبنية الفكر التحرّري بمختلف مرجعياته، بنيتان متعارضتان، وثمّة محاولة لجعلهما متصالحتين. يتحوّل التراث إلى مُتناص، على ضوء ما يفرضه العصر بوصفه الأنموذج، ومن خلال الرجوع إليه واستلهامه، يمكننا أن نجد حلاً، أو مسوغاً للانفتاح على الثقافة العالمية، واستلهام فكرها الاشتراكي، من أجل تدعيم طروحات، وإيجاد مشروعية مقنعة، مستمدّة من تراث الأمة بكافة أشكاله، غير نابية عنه([43]). ويبدو الأبطال في النصوص الروائية واعين تماماً، لأبعاد محاولة التقريب هذه فها هو حسن الثاني في المتاهة، يصرّح بهواجسه في غير موضع من الرواية ناقداً الفكر العربي المعاصر. الواقع في التناقض بين أهدافه العقلانية والنهضوية، وبين ميوله اللاعقلانية([44]). كما أنّه متنازع الأفكار، يفكر بكتابة بحث عن كيفية نقل التكنولوجيا إلى العالم الثالث، وتأثير هذه التكنولوجيا على الخرافة([45]). إنّ حسن الثاني وبلهجته الساخرة هذه، وهي سخرية مرّة يحاول أن يثبت وظيفة الهُوية، وحضور الذات عامة في خطاب مؤطر بحاضر تاريخي، لا يستطيع أن ينبو عنه([46]). إنّها الذات الفردية والذات الجمعية والتي يسعى الأبطال إلى إيجاد حلول لمعضلات كينونتها، حتى وهم في أحلك الظروف، فزيد في نصّ «رؤيا» في عزلة السجن، يبدو مثقلاً بهمومه المجتمعية والحضارية، يفكر بمشكلة النفط العربي الضائع، وبالقدس، والبوابة الشرقية، وسد مأرب، يربط قلقه العام هذا بقلقه أيضاً لأنّ شجرة الحور الوحيدة في باحة السجن لم تورق بعد([47])، لا بدّ للشجرة من أن تورق ولو بعد حين وهي رمز التجدّد والانبعاث الدائمين. ودائماً فثمّة محاولة للبدء من جديد، إنها حتمية الصيرورة التاريخية والاستمرارية، فجمعة القفاري، يعلن أنّه يحضر اجتماعاً لجموعة

---

(٤٢) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: ١٣٦.

(٤٣) نفسه: ١٤١.

(٤٤) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٢٩١.

(٤٥) نفسه: ١٨٨.

(٤٦) جوليا كرستيفا، علم النص: ٤٥.

(٤٧) هاشم غرايبة، رؤيا: ٣٢.

من الشباب الذين يفكّرون في إنشاء حزب جديد يتجاوز كل الأحزاب الموجودة على الساحة، يتساءل بحنق: من نحن؟ ماذا نمثّل؟، ما الجديد الذي سنطرحه؟(٤٨).

ومما يلاحظ في موضوع اللقاء الحضاري مع الغرب أنّ أبطال النصوص الروائية، يتسلّحون بماضي الأمة، متماهين برموز الحضارة العربية الساميّة، والإسلامية. حيث تعكس ثقافة الأبطال ووعيهم الحضاري والعلمي، أبعاداً جديدة للصراع الحضاري وفهم جديد لهذه الأبعاد(٤٩). فعبدالله الديناصور الذي كان يبحث عن معادلة تجمع ابن خلدون، وعفلق، ولينين(٥٠). يختزل تاريخه الإنساني الساميّ كاملاً، وهو يقدّم نفسه للراوي، عندما سأله متى ولد فأجاب: «يقال أنني ولدت أيام توت عنخ آمون، أو حمورابي، أو ملوك الأنباط في البتراء، لكنّهم ماتوا يا حرام في عزّ شبابهم، وأنا بقيت حيّاً، وقد أوشكت على طي الصفحة الأربعين من عمري»(٥١). وهذا البطل في المقامات يرى: «القرون المثقلة تحاصرها فيك الثوان، ولساني فيك بابل يشرح روحها الترجمان»(٥٢). فكأنّ التاريخ القديم ماثل في لحظة الصراع الراهنة.

مما يثبت الفهم الجديد والعميق لأبعاد هذا الصراع، وضع رموز الصراع القديمة في ذاكرة الراهن(٥٣)، حيث نلاحظ حضور رموز الصراع في العالم القديم وفي العصور الوسطى حضوراً ملفتاً، فالأسكندر المقدوني(٥٤) كأحد الجذور العميقة القديمة للصدام الحضاري بين الغرب والشرق، أو بين الأوروبيين والعرب القدماء، يستحضر في النص بما يمثّل في تاريخ البشرية من صدام. وكذلك فإنّ يوليوس قيصر يجسّد مرحلة مهمّة من الصراع، تمثّلت في غزو مصر، وفي هزيمة كليوباترا عام ٤٧ ق.م.(٥٥)، ففي كل يوم أبرهة حبشي يحاول غزو الكعبة. وفي كل مرحلة فثمّة فيل ينتهك الكعبة ولا يأتي ميلاد عام الفيل(٥٦). وهناك الصراع القديم مع قورش الذي دحر بابل وأعاد اليهود إلى

---

(٤٨) مؤنس الرزّاز، جمعه القفاري، يوميات نكرة: ١٧٨.

(٤٩) عبدالله إبراهيم، المتخيل السردي: ٨٣.

(٥٠) مؤنس الرزّاز، مذكرات ديناصور: ٤٦.

(٥١) نفسه: ١٤١.

(٥٢) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ٣٢.

(٥٣) أحمد الزعبي، أبعاد الصراع الحضاري في مقامات المحال: ٧١

(٥٤) نفسه: ٧١؛ سليمان الطراونة، مقامات المحال: ٨٦.

(٥٥) أحمد الزعبي، أبعاد الصراع الحضاري: ٧١.

(٥٦) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ٢٦٦

التطوّر الحضاري، ولكن ليس في صورة الإكراه، والاستعمار والاغتصاب.

وهذا لا يعني حكماً عاماً على صورة اللقاء الجنسي كمخيال للقاء الحضاري، فثمّة نصوص روائيّة كانت في ذات السياق والذي يصوّر الثأر مع الآخر المتفوّق في صورة جنسية أو وفق طقس جنسي. فهذا نعمان في جمعه القفاري يقتاد ضحيته في واشنطن محاكياً اقتياد مصطفى سعيد بطل موسم الهجرة إلى الشمال لضحاياه، كاذباً، مضلّلاً، لها عاكساً وقالباً، كل الحقائق يقول: «ومثل ثعلب صياد يرغب في اقتناص ضحية بريئة، انبعثت في أعماقي قوة شريرة ترى في كل الحركات الخبيثة، والمصطنعة، والمزوّرة، وسائل مشروعة لاقتناص الضحية، وشرحت لها بخبث، وذكاء شرقي مراوغ أنّ حدساً عبقرياً لا يتمتّع به إلا البدو، الذين لم تقوض الحضارة المادية حواسهم، ومشينا، شعرها يشع، وعيناها تسطعان وأنا أكذب، وأسحب أفلاماً»([81]). ويستمرُّ جمعة في سرد كيفية اقتناصه لإعجاب نانسي، والتي صرّحت له بأنها تتطلع إلى رؤيته بلباس عربي ساحر على رأس قبيلته، رغم أنه مقطوع من شجرة، لا قبيلة، ولا عشيرة، فهي تراه رجلاً قبلياً بلباس شرقي([82])، ويعلن جمعة لنفسه عن مبتغاه من هذه العلاقة قائلاً: «هي تفرح بالحلم الكاذب وأنا أتسلّى بلعب دور بطل طالما حلمت بأن أكونه»([83])، وإنَّ في هذا الاعلان من جُمعة لنفسه، دليلاً على محاكاة السارد لبطولة أبطال في الحياة وفي الأدب، قد تحقّقت بطولتهم، واستقرت في الأذهان، إلى الدرجة التي تُصْبح فيها أدواراً مبتغاة، قابلة للنمذجة وللمحاكاة، وهي أدوار قائمة على المفارقة حيث تتوقع نانسي أن يكون جمعة القفاري المقطوع من شجرة كما يقول عن نفسه شيخاً على رأس قبيلة، وفي هذا تعالق مع نص الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال»، حيث يحاكي جمعة القفاري في اقتناصه لمعجباته بطل الموسم مصطفى سعيد الذي لم يألُ -هو الآخر- جهداً في اقتياد ضحاياه من النساء الغربيات مسحورات، مدفوعات بسحر الشرق، وعبق تاريخه ورعويته وقبليته أحياناً.

ومما تجدر الإشارة إليه في إطار اللقاء أو الصراع الحضاري مع الغرب، أنّ بعض

---

(٨١) مؤنس الرزاز، جمعة القفاري، يوميات نكرة ١٢١.

(٨٢) نفسه: ١٢١.

(٨٣) نفسه ١٢٢.

النصوص الروائية قد استلهم أيضاً مأساة عُطيل الخالدة التي تمثّل شكلاً من بواكير أشكال الصراع مع الغرب، فإذا كان عُطيل في مسرحيّة شكسبير قد اتّهم ديدمونة بالخيانة، مما دفعه لقتلها انتقاماً لشرفه، رغم حبّه الكبير لها واضعاً نهاية تراجيدية لصورة مبكّرة من اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب، فإنّ ديدمونة هي التي تقتل عُطيل في النصوص الروائية المعاصرة، يقول بطل المقامات: «لماذا أوغرت صدر (ديدمونة) على عُطيل لتقتله خنقاً، رغم أنها ماتت حيّة، وأنا ميت في الاحياء»(٨٤). وفي هذا القلب لأدوار المسرحية الأصل تجسيدٌ لانقلاب كلِّ موازين الصراع والقوة في هذا العصر، فديدمونة المعاصرة ليست ضحية عُطيل، بل إنّ عُطيل هو ضحيتها، وهي القاتلة في الراهن المعاصر(٨٥)، رغم أنّ النصّ الأصل يدين حُبّها لعُطيل ويصفه بأنّه حبٌّ لم يكن متبصّراً(٨٦)، وكأنّ شكسبير يحكم أيضاً على هذه العلاقة بالفشل أيضاً.

وبعد فإنّ النصوص الروائية قد جسّدت بخطاب روائي مباشر التيارات الفكرية العربية التي انطلقت كما يرى غير ناقد وباحث، مندفعة بقوة التلاقي والتجاذب بين حاجات المجتمع في التقدّم والتحرّر، ممثلة بالأنموذج الحضاري الغربي الناجح، والمُقْتَحم بالوجه الاستعماري المنفّر(٨٧)، مما أحدث صدمة الحضارة التي أفرزت جهوداً فكرية لايجاد مخرجها تُرْصدُ روائياً، يتحدث بها أبطال الروايات بكل مباشرة ووضوح، هذا حسن الثاني في نصِّ المتاهة يقول: «ثمّة نموذجان يتجاذبان الذات العربية منذ بدء يقظتها الحديثة، النموذج العربي الإسلامي القديم، والنموذج الأوروبي الحديث(٨٨)، ويكمل حسن الثاني: «فما من أحد يستطيع أن يجادل في أنّ الماضي يشكّل في الوعي العربي الحديث والمعاصر، عنصراً محورياً في إشكاليته، ولا أحد يستطيع أن يجادل في قوة تأثير الغرب على هذا الوعي في ذات الوقت، وهنا نجد هذه النظريات التوفيقية التي تحاول ايجاد صيغة توفيقية بين الماضي والمفاهيم الغربية متجاوزة الحاضر»(٨٩).

(٨٤) سليمان الطراونة، مقامات المحال: ٩٩.

(٨٥) أحمد الزعبي، أبعاد الصراع الحضاري في مقامات المحال: ٩٥

(٨٦) أ. سي. برادلي، «عُطيل دراسة نقدية»، المآسي الكبرى، ت. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٦، ٣٩١؛ وليم شكسبير، المآسي الكبرى، ت. جبرا إبراهيم جبرا: ٤١٥؛ نص مسرحية عُطيل: ٤٧٨؛

(٨٧) عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة: ٦٠.

(٨٨) مؤنس الرزّاز، متاهة الأعراب في ناطحات السّحاب: ٢٨٨.

(٨٩) نفسه، ٢٨٨.

إنّ هذا النصّ المجتزأ من متاهة الأعراب وعلى لسان أبطالها ليدلّ على أنّ هذه التيارات الفكرية على اختلاف توجّهاتها الفكرية نحو الغرب ممتصّة في نصّ المتاهة، ومعاد إنتاجها روائياً. كما تناقش على صعيد الفكر والممارسة وإذا ما علمنا بأنّ هذه القضية مركزية في أيّة حضارة تفاعلت وأثّرت وتأثّرت في الثقافات الأخرى أدركنا ما سبق أن أشير إليه من أن مسألة اللقاء الحضاري في الثقافة العربية الإسلامية ليست وليدة هذا العصر، حيث شهدت حضارتنا تعدّدية ثقافية وفكرية ، مارست من خلالها شروط المثاقفة من غير خوف على الهوية الحضارية والدينية للأمة العربية الإسلامية.

ونخلص إلى أنّ الروائي من خلال متخيله السردي يناقش الأفكار المهمّة والملقاة أمام مسيرة الفكر النهضوي العربي، والتي تعنى كما يرى الروائي من خلال سارده أنها تعنى بالماضي على حساب الحاضر، الذي هو صيرورة منجزات الماضي واحتمالات المستقبل، فالصيغة التوفيقية المطروحة للنقاش يجب أن تكون بين حاضر الأمة والحضارة الغربية وليست بين ماضي الأمة وتراثها والحضارة الغربية فقط، فالعلاقة جدلية لا يجوز إسقاط الحاضر والمستقبل من هذه الجدلية إذا ما أريد للفكر العربي المعاصر أنّ يتصدّى حاملاً قضايا الأمة.

الخاتمة

لا بدّ لي وأنا أختم هذه الدراسة من الإشارة للمحاور الرئيسة التي جلّتها، مبرزة تنامي الوعي النقدي بالموروث وطرائق توظيفه في الرواية الأردنية بصفتها -أي الرواية- جنساً أدبياً يتداخل ويتقاطع مع غيره من الأجناس في إطار جامع الأنواع أو جامع النصّ، كما يناقش في الدراسات النقديّة الغربية التي أفادت منها الرواية بدافع الإحساس بأهمية توظيف الموروث برؤية عصرية تدفع به إلى حالة الحضور والتفاعل التي تمكّننا من خوض غِمار المثاقفة بما تعنيه من لقاء ثقافات وطنية ذات خصوصيّة مع ثقافة عالمية مُهيمنة في إطار التعدّدية الثقافية العالمية، وبوصف أنّ العلاقة مع الموروث هي إحدى إشكاليات أسئلة النهضة والتقدم التي تضع الموروث على محكٍّ النقاش ما بين نظرة تطرح تجاوزه والمضي قُدماً، وأخرى ترى فيه الأكمل والأمثل والهُوية الحضارية، وبين نظرات أخرى توفيقيّة تميل إلى الإعتداد الواضح بجوانب هذا التراث العقلية والعلمية والسياسية التي تفتح أمام الدارسين أبواب البحث في أشكال الوعي بهذا التراث، بوصفه قضية نفسية أيضاً تمثّل الذات الجمعية للثقافة الوطنية ذات الخصوصية، وقد أبرزت الدراسة وخصوصاً في جانب إنجازها التطبيقي استلهام المبدعين للموروث، بل ومحاولة نمذجة آليات هذا الاستثمار من خلال مفهوم التناص الذي يعني تعالق النصوص وتداخلها، وإبراز علاقات هذا التناص وأهمّها المحاكاة، والتحويل، والنفي، والاستنساخ، وإدماجها في النصّ الجديد، كما فرض على الدراسة أن تناقش مفهومات النصّ المؤسّس، والنصّ الجمعيّ والنصّ المفتوح والمتعدّد والغائب والمهاجر، والذي يعني أنّ النصّ الراهن يتعايش بطريقة أو أخرى مع نصوص غائبة مؤسّسة ذات مواصفات أنموذجية ومتحقّقة غالباً في الماضي، تحاكى بانتاجية جديدة تجعل النص المُنْتَج نصاً في آخر بالتداخل والتفاعل، وكما قال باختين «فمهما كان موضوع الكلام، فإن هذا الموضوع قد قيل من قبل بصورة أو بأخرى».

وأول المحاور التي جلّتها الدراسة، المعنى اللغوي والاصطلاحي للتراث بالتتبّع المعجمي، وبالعودة إلى مختلف كتب التفسير، وكتب النقد العربي القديم، حيث أنّ المعنى اللغوي قد مهدّ بوضوح للوصول إلى المعنى المحدث المعاصر فمعنى ورث لا يخرج

عن كونه يعني المعاقبة المادية والمعنوية، كما وأشارت الدراسة إلى أنّ نظرية نقدية نصيّة تعنى بالموروث، لا يمكن أن تنغلق عند حدٍّ تفسيريٍ معين، فالمعرفة بالنظرية وآفاق تطبيقها، معرفة متطوّرة تضيف إلى النظرية، ولا تسلبها وظيفتها في النصوص، هذا بالإضافة إلى أنّ نقدنا العربي القديم قد بحث ودرس علاقة النصوص وتداخلها، مطلقاً مصطلحات نقدية إجرائية، كالسَّرق والاقتباس والتضمين والأخذ، عبر دراسات تفصيلية كان أهمّها دراسات السرقات والموازنات التي شكّلت فيها قضية المعنى المتواتر لدى الشعراء وهجرته معنىً ولفظاً من عصر إلى آخر، هاجساً نقدياً تسابق النقّاد في وضع مقاييسه النقدية والمعرفية مقرّين بمشروعية التعالق النصيّ بوصفه مدخلاً شعرياً ما سلم منه متأخر، كما لم يسلم منه متقدّم.

وثاني المحاور التي جلّتها الدراسة أيضاً، رَصْد مدى إفادة الرواية الأردنية من هذا الموروث ابتداءً من الموروث الديني السامي الذي شَهِدَ تفاعلاً بين الأديان في عصور الاستقرار الزراعية ومعبودات تلك المراحل من أساطير رامزة لطقوس البعث والحياة والموت بوصفها رموزاً موروثة كبرى جامعة، تنتقل من سياق إلى آخر وفي كل سياق تكتسب معاني جديدة بمضامين قديمة، تخرج من حالة هجوعها في اللاشعور الجمعي بواسطة اللغة إلى حالة الحضور الواعي، منتجة دلالات تخدم السياق الروائي الراهن، وأمّا الإفادة من الموروث الديني الإسلامي فقد جاءت في صورة الإفادة من قصص القرآن الكريم، والموروث الأدبي الصوفي، فمن قصص القرآن الكريم التي وظّفت فنياً للافادة من حمولاتها الرمزية والحكائية والسردية، قصّة الخلق الأولى وعلاقة هذه القصّة بمعنى البدء الذي ما زال يتجدّد، وكذلك قصّة موسى والعبد الصالح والمعرفة المتحصلة بالمجاهدة والتجربة، وقصّة مريم العذراء والحمل وميلاد المعجزة، هذا بالاضافة إلى قصّة إبراهيم عليه السلام وتهجير هاجر التي شكّلت في النصوص الراهنة معادلاً موضوعياً لتهجير واستلاب الشعوب العربية وشعب فلسطين على وجه الخصوص، إلى غير ذلك من القصص الديني الموظف روائياً وهو كثير كثير، فالقصص الديني خطاب ثقافي ذو سلطة دينية متعالية، تنسحب رمزيته، ودلالة سلطته التداولية في الراهن كما هي في الماضي، أمّا الموروث الصوفي فقد عمّق خطاب الروايات الفكري والإنساني، لعمق

خطابه ورمزيته ودلالته القريبة والبعيدة، وإمكانات تأويل معجمه الصوفي الخاص، كما وأفادت الرواية الأردنية من هذا الموروث الصوفي بوصفه شكل نافذة للحلم في أزمنة التراجع والإنكسار، كما شكّل دعوة للإصلاح الاجتماعي وأحياناً دعوة للخلاص الشخصي كلما عصفت بالإنسان الكوارث من خلال تعميق التجربة القلبية والمعرفة الوجدانية ممّا وسّع من فضاء الخطاب الروائي اللغوي، وأثرى وأغنى التجربة الجديدة.

أمّا ثالث المحاور التي جلّتها الرواية فقد تمثّل في رصد إفادة الرواية الأردنية من الموروث الأدبي والشعري في إطار تكسير الايهام الروائي، بتكسير السرد الطولي المتتابع مما يتيح للنثر الروائي استيعاب بنى شعرية ومقاميّة وحكائية شعبيّة وتصيّرها جزءاً من بنية المتون السردية الروائية بالتداخل والتوازي محقّقة التفاعل النصيّ المفترض، كما أنّ توظيف الخطاب النقدي يعني أنّ الروائي يكشف بعضاً من أوراق لعبته الروائية، مطالباً مشاركة القارىء في صوغ بطولات جاهزة بتنضيد جديد لقروئية وأثر هذه البطولات في الوجدان الثقافي الجمعي، حيث يتم تحويل دلالات هذا الموروث الموظف لتخدم مقولات الخطاب الروائي، هذا بالاضافة إلى الإفادة بتوظيف الحكاية الشعبية والخرافية من آليات هذه الحكايات السردية والحكائية ومن دلالاتها الجاهزة وكذلك للايهام بايجاد عوالم الفنتازيا العجائبية التي تحاكي القصص الخرافي الميثولوجي، وللافادة من معارفها وقيمها الايجابية التي تدعو إلى الخير وتكرّس انتصار الخير على الشرّ. وقد أفادت الدراسة من منهج فلاديمير بروب في تحليل وظائفية هذه الحكايات الشعبية تطبيقاً على النصوص الروائية المجتزأة الحاكية للقص الخرافي والشعبي.

ورابع المحاور المهمة التي جلّتها الدراسة، فيتمثّل في محاولة الرواية الأردنية عصْرنة الموروث ودفعه إلى حالة الحضور، وذلك بجلاء آليات استثمار المبدع لهذا الموروث في جانبه الفكري السياسي والاجتماعي المؤدلج بالضرورة، حيث حفلت النصوص الروائية بتعالقات فكرية ذات أبعاد سياسية نافدة في الغالب محاورة للثنائيات المعتادة في الحديث عن علاقة الموروث بالحاضر والتي تتجلّى في ثنائيات الماضي والحاضر، والأصالة والمعاصرة، حيث حاولت الدراسة إبراز الموقف أو الرؤيا من

هذه القضايا من داخل النصوص، غير مفروض عليها باجتهادات الباحثة، وقد شكّل التاريخ السياسي والاجتماعي مخيالاً للواقع الروائي، وبدا الخطاب الروائي مُثْقلاً أحياناً باستحقاقات الوعي السياسي الذي سجّل ورصد حوار وصراع الأيديولوجيات كممارسات سياسية ذات نتائج اجتماعية هي مخرجات عملية التفاعل والصراع هذه مبرزة القوى التي تقود عملية التغيّر والسير نحو المستقبل، والتي لا تخرج في طرحها الثقافي والفكري عن المنظومة القيمية المتوارثة التي تجعل الإنسان مُداناً في مجتمع يعاني من تشوّهات اجتماعية تجعل من مسألة الخروج من العرف والمألوف مَحْرَقَة وخصوصاً بالنسبة للمرأة.

إنّ الاستعراض لمحاور هذه الدراسة لا بُدَّ وأن يقودنا إلى استخلاص ما يلي:

(١) أنّ النصوص الروائية المدروسة قد أفادت من مُجْمل الموروث الديني والتاريخي السامي، والموروث الديني الإسلامي مفيدة من حمولات هذا الموروث اللغوية والسردية، والمضمونية، والانفعالية عبر بنى سردية مفتوحة -أي- معلّقة النهاية ورهينة مشاركة المتلقي في إنتاج دلالات التعالقات النصيّة ضمن الخصوصية الحضارية لثقافة الأمة المنتجة لهذا الخطاب الروائي المؤسّس على تراث يتراكم، والمستجيب لقضايا الإنسان العربي المعاصر، ضمن خصوصية واقعه وخصوصية ثقافته بعيداً عن الاجترار والاستنساخ لتجارب فكرية وأدبية ودينية ماضية.

(٢) أنّ الرواية الأردنية كالرواية العربية تخوض غمار التجريب الذي يتيح لها محاولة التأسيس لنفسها سردياً تأسيساً معرفياً ينتج قوانين التناص، ويحقّق وظيفته اجرائياً بتفكيك ما انتخب من الموروث وإعادة بنائه في متون روائية قادرة ابتداءً على احتواء أنواع سردية متنوعة محقّقة تفاعلاً نصياً لا يمحو النصوص المؤسسة المتناص معها وإنما يحتويها ويفرز دلالات جديدة على قاعدة المحاكاة والتحويل بترهين النصوص السابقة وتجاوزها بوصف أنها نصوص حاضرة في الذاكرة الجمعية وغائبة في نفس الوقت.

(٣) لقد أفادت الرواية الأردنية من معطيات ومفردات مدرسة التحليل النفسي التي تعنى بلا شعور المبدع الجمعي ولا شعور شخوصه الجمعي أيضاً، وصولاً إلى اللا شعور الجمعي للنصّ الأدبي والذي يفترض هجوع الموروث في اللاوعي الجمعي على شكل رموز ومعارف ميثولوجية يتمُّ استدعاؤها إلى حالة الوعي بها بواسطة اللغة والتعبيرات الأدبية حيث يبدو هذا اللا وعي أو اللا شعور الجمعي مستودع خبرات وتجارب تشكّل التركة الروحية والفكرية المعرفية للبشرية وترسم هذه الخبرات في صورة أعراف وتقاليد تحدد مسير الجماعة ووعيها منطلقة من مستودع الخبرات السلفية الماضية المتوارثة.

إنّ ما يمكن أن تنماز به هذه الدراسة فهو التأسيس لدراسات نقدية جادّة تكمل ما ابتدأته وتعمّق تجربة الرواية الأردنية بدراستها نقدياً من مختلف الجوانب.

وبالله المستعان ،،،

المراجع والمصادر

- أبعاد الصراع الحضاري في مقامات المحال، أحمد الزعبي، مؤسسة حمادة، الأردن، ط١، ١٩٩٥.
- ابتهالات ثقافية، سليمان الطراونة، دار أزمنة، ط١، ١٩٩٤.
- أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حدّاد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
- أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، محمد رشدي حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٧٢.
- أحياء في البحر الميت، مؤنس الرزّاز، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٢.
- أخبار أبي تمام، أبو بكر محمد بن يحيى الصّولي (ت٣٣٦هـ)، تحقيق خليل محمد عساكر وأخرون، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت).
- الأدب والأسطورة في النقد والأدب، هيرمان نور ثروب فراي، تقديم وترجمة عبدالحميد إبراهيم شيحة، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٨٦.
- أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي وأخرون، دار الجيل، ط١، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩١م.
- أسس التقدّم عند مفكّري الإسلام، فهمي جدعان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩.
- أسطورة الحلاج، سامي خرطبيل، دار ابن خلدون، ط١، بيروت، ١٩٧٩.
- أسئلة الرّواية الأردنيّة، عبدالله رضوان، وزارة الثقافة، ط١، عمّان، الأردن، ١٩٩١م.
- إشكالية المكان في النصّ الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦.
- إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية، أحمد الزعبي، منشورات وزارة

الثقافة، مكتبة الكتانيّ، إربد، ١٩٩٤.

- اصطلاحات الصوفية، كمال الدين عبدالرزّاق القاشاني، ترجمة محمد كمال إبراهيم جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ت).

- اعترافات كاتم صوت، مؤنس الرزّاز، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط١، عمّان، ١٩٨٦.

- أقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩١.

- أورشليم وأرض كنعان، حوار مع أنبياء وملوك بني إسرائيل، إبراهيم الشريقي، مؤسسة العرب، لندن، ١٩٨٥.

- الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، الخطيب، القزويني جلال الدين أبو عبدالله محمد (ت٧٣٧هـ)، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت).

- بحثاً عن التراث العربي، نظرية نقدية منهجية، رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.

- البديع في البديع في نقد الشعر، أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ، (ت٥٨٤هـ)، ت. علي مهنّا، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، لبنان، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.

- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، ط١، (د.ت).

- «البناء الفنّي لأحاديث ابن دريد وأصداؤه في مقامات بديع الزمان»، أحمد درويش، فصول، م٣، ع٣، ١٩٩٤م.

- البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٣، بغداد، ١٩٨٧.

- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٠.

- الإتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٨٦.

- تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية (ابن عربي)، أمين يوسف عودة، رابطة

الكتّاب الأردنيين، ط١، ١٩٩٥.

- تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حمّاد الجوهري، (ت٣٩٣هـ)، تحقيق أحمد عبد الغفور عطارة، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.
- تاج العروس من جواهر القاموس، السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، (ت١٢٠٥هـ)، تحقيق علي الهلالي، دار الجيل، ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م.
- التبيان في شرح الديوان، أبو البقاء العسكري، تحقيق مصطفى السّقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨.
- «تجنيس المقامة»، محمد أنقار، فصول م١٣، ع٣، ١٩٩٤.
- تحرير التنبيه، محي الدين يحيى بن شرف النووي الدمشقي، (ت٦٧٦هـ)، تحقيق فايز الداية وآخرون، دار الفكر المعاصر، ط١، بيروت، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م.
- تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط٣، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.
- التحليل النفسي للذات العربية، أنماطها السلوكية والأسطورية، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط٤، بيروت، ١٩٨٧م.
- التراث والحداثة، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ١٩٩٠.
- التراث والغرب والثورة، ناهض حتر، دار كتابكم، عمّان، ١٩٨٦.
- «التراث العربي والإسلامي في رواية فنيجا نزريك لجيمس جويس»، أحمد الزعبي، فصول، م١٣، ع٣، ١٩٩٤.
- التراث الإساني في التراث الكتابي، روبير بندكتي، دار المشرق، ط٢، بيروت، ١٩٩٠.
- التشيع بين مفهوم الأئمة والمفهوم الفارسي، محمد البنداري، دار عمّار، ط٢، ١٩٨٨.
- تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، أبو الفداء، إسماعيل القرشي الدمشقي،

(ت٧٧٤هـ)، بيروت، (د.ت).

- التفسير الكبير، الفخر الرّازي، (ت٦٠٤هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت).

- «التناص» تزفيتان تودروف، ت. فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، ع٤، ١٩٨٨.

- التناص، الظاهرة وإشكالية المنهج، أحمد محمد قدورة، بحث مقدّم لمؤتمر النقد الأدبي، الثالث، جامعة اليرموك.

- «التناص وإشاريات العمل الأدبي»، صبري حافظ، ألف مجلة البلاغة المقارنة، ع٤، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ١٩٨٢.

- ثارات شهرزاد، فن السرد العربي الحديث، محسن جاسم الموسوي، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٩٣.

- «الثقافة الاستغرابية ودورها في بناء الفكر النهضوي»، هشام غصيب، أفكار، ع١٠٩، ١٩٩٣.

- الجامع لأحكام القرآن، لأبي عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، (ت٦٧١هـ)، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.

- جدلية الكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي، بحث مقدّم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث، جامعة اليرموك، الأردن ٢٤-٢٦ تموز، ١٩٨٩.

- جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، أحمد زكي صفوت، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت).

- جمهرة اللغة، لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، (ت٣٢١هـ)، دار صادر، ط١، بيروت، (د.ت).

- جمعة القفاري، يوميات نكرة، مؤنس الرزّاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٠.

- الحرية في أدب المرأة، عفيف فراج، دار الفارابي، ط١، بيروت، (د.ت).

- حداثة السؤال، محمد بنّيس، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٨٨.
- الحضارة والشخصية، قيس النوري، منشورات وزارة التعليم، العراق، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.
- «الحكاية – البيان وتأسيس شكل أدبي حكائي»، عبدالحميد حوّاس، فصول، م١٣، ع٣، ١٩٩٤.
- الحكاية الخرافية، فردريش فون ديرلاين، ت. نبيلة إبراهيم، مكتبة النهضة بغداد، دار العلم، بيروت، (د.ت).
- حيّ بن يقظان، ابن طفيل، تحقيق وتقديم، فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، ط٦، بيروت، ١٩٦٥.
- حي بن يقظان وروبنسون كروزو، دراسة مقارنة، حسن محمود عبّاس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣.
- خراريف شعبية، الحاجة تودد عبدالهادي، دار ابن رشد للطباعة والنشر، (د.ت).
- الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، عبدالله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، ط١، جدّة، ١٩٨٥.
- دائرة معارف القرن العشرين، محمد فريد وجدي، دار الفكر، بيروت، (د.ت).
- دراسات في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة، دار الفارابي، ط٣، بيروت، ١٩٨٦.
- دراسة نصيّة في القصة القرآنية، سليمان الطراونة، لم تذكر دار النشر، ط١، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م.
- الدروز في التاريخ، نجلاء أبو عزّ الدين، دار العلم للملايين، ط٣، لبنان، ١٩٩٠.
- دلالة العلاقة الروائية، فيصل درّاج، دار كنعان للدراسات والنشر، ط١، دمشق، ١٩٩٢.
- دينامية النص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط٢، بيروت، ١٩٩٠.
- الذاكرة المستباحة، قبعتان ورأس واحد، مؤنس الرزّاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩١.
- رؤيا، هاشم غرايبة، قدسيّة للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، ١٩٩١.

- «الرؤيا في النصّ السردي العربي»، نصر حامد أبو زيد، فصول م٣، ع٣، ١٩٩٤.
- الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٨٣.
- الرواية والتراث السردي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢.
- الرواية العربية، النشأة والتحوّل، محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة بغداد، ط١، ١٩٨٦.
- الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا، محمود أمين العالم وآخرون، دار الحوار، ط١، سوريا، ١٩٨٦.
- الرواية في الأردن، إبراهيم السعافين، منشورات لجنة تاريخ الأردن، (د.ت).
- ديوان ابن الرومي، شرح وتحقيق عبدالأمير مهنّا، دار الهلال، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩١م.
- زاد المسير في علم التفسير، للإمام أبي الفرج عبدالرحمن بن الجوزي القرشي البغدادي، (ت٥٩٦هـ)، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، ط١، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م.
- «السرد والموروث القديم، توظيف الموروث البابلي في القصة العربية المعاصرة»، عبدالله إبراهيم ، أفكار، ع١١٣، ١٩٩٣.
- سيكولوجية القصة في القرآن، التهامي نقرة، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧١.
- شرح القصائد المشهورات الموسومة بالمعلقات، لأبي جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل بن يونس المراوي النحوي، (ت٣٣٨هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).
- شرح القصائد العشر، للإمام الخطيب أبي زكريا يحيى بن علي التبريزي، (ت٥٠٢هـ)، تحقيق عبدالسلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).
- شرق وغرب، رجولة وأنوثة، جودج طرابيشي، دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٧٧.
- شرح المعلقات السبع، لأبي عبدالله الحسين الزوزني، دار الجيل، بيروت، (د.ت).

- شرح ديوان المتنبي، تحقيق عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.
- شرح مقامات جلال الدين السيوطي، شرح وتحقيق سمير محمد الدروبي، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.
- شروح سقط الزند، تحقيق مصطفى السقّا وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٤٠٢هـ/١٩٨٧م.
- الشظايا والفسيفساء، مؤنس الرزّاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤.
- الشعر ومتغيرات المرحلة، حمادي صمود، جواد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
- شعرية اللغة الروائية، متاهة الأعراب في ناطحات السراب نموذوجاً، جعفر العلاق، بحث مقدّم إلى مؤتمر الحركة الأدبية الأول المنعقد في جامعة مؤتة، ١٠-١٣، نيسان ١٩٩٣.
- الشوقيّات، أحمد شوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت).
- الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد، ١٩٩٢.
- الصوفيّة والسُّوريالية، أدونيس، دار الساقي، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩٢.
- ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد والبلاغة، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ت).
- عصر الرواية، مقال في النوع الأدبي، محسن جاسم الموسوي، مكتبة التحرير، ط١، بغداد، ١٩٨٥.
- عطيل دراسة نقدية، آ، سي، برادلي، ت. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٦.
- علم النصّ، جوليا كرسيطفا، تحقيق فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط١، المغرب، ١٩٩١.

- علم النفس الديني، سيرسلي بيرت، ت. سمير عبدة، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط١، بيروت، ١٩٨٥.
- علم النفس اليونغي، يولاند جاكوبي، تحقيق ندرة اليازجي، الأهالي للطباعة والنشر، ط١، ١٩٦٣.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيق القيراوني الأزدي، (ت٤٥٦هـ)، تحقيق محمد محي الدين بن عبدالمجيد، دار الجيل، ط١، بيروت، لبنان، (د.ت).
- عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، سعيد علوش، مركز الاتحاد القومي، لبنان، (د.ت).
- العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، ١٩١٤-١٩٨٦م، مراد عبدالرحمن مبروك، دار المعارف، ط١، ١٩٨٦.
- فتح القدير الجامع بين فنيّ الرواية والدراية من علم التفسير، محمد بن علي بن محمد الشوكاني، (ت.١٢٥٠هـ)، دار المعرفة، بيروت، (د.ت).
- فتنة السرد والنقد، نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، دمشق، ١٩٩٤.
- فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، مصطفى الشكعة، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨١.
- في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودروف وآخرون، ت. أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٧.
- في ظلال القرآن، سيّد قطب، دار إحياء التراث العربي، ط٧، بيروت، ١٣٩١هـ/١٩٧١م.
- من فكرنا المعاصر، حسن حنفي، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ت).
- القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، (ت٨١٧هـ)، دار الجيل، بيروت، (د.ت).
- قربان مؤاب، يحيى عبابنة، مؤسسة رام للتكنولوجيا، ط١، مؤتة، ١٩٩٣.

- «قصص الحيوان بين موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي»، فريال جبوري، فصول، م١٣، ع٣، ١٩٩٢.
- القصائد العشر ومصادر شرحها، محمد عبداللطيف أبو صوفة، دار النهضة، ط١، ص١٩٦٨.
- «القمر الأسود أو النص القاتل»، عبدالله الغذامي، فصول، م١٣، ع٣، ١٩٩٤.
- كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، لأبي هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري، (ت٣٩٥هـ)، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت، لبنان، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.
- كتاب العين، لأبي عبدالرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، (ت١٧٥هـ)، تحقيق مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، (د.ت).
- «كرامات الصوفية نصٌ مضاد للتصوف»، يوسف زيدان، فصول، م٣، ع٣، ١٩٩٤.
- الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ت. يوسف حلاق، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٨٨.
- الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، لأبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، (ت١٠٩٤هـ)، قابله ووضع فهارسه، عدنان درويش وآخرون، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.
- اللغة المنسية، أريك فروم، ت. حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢.
- لسان العرب، جمال الدين بن مكرم ابن منظور، (ت٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، (د.ت).
- المآسي الكبرى، وليم شكسبير، ت. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٦.
- متاهة الأعراب في ناطحات السراب، مؤنس الرزّاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٦.
- المتخيّل السردي، عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٠.
- المثقفون العرب والتراث، جورج طرابيشي، رياض الريّس للطباعة والنشر، ط١،

١٩٩١.

- المختار في صحاح اللغة، محمد محي الدين عبدالحميد، وعبداللطيف السبكي، دار السرد، بيروت، (د.ت).
- مدخل لجامع النص، جيرار جينت، ت. عبدالرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- مذكرات ديناصور، مؤنس الرزّاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤.
- مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة، فاليري ليبن، دار الفارابي، ط١، بيروت، ١٩٨١.
- المرأة العربية حالة لبحوث خاصة بالعلوم الاجتماعية، أمل رسام، الدراسات الاجتماعية عن المرأة في اليونسكو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٤.
- معجم الأساطير، لطفي الخوري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٠.
- معجم متن اللغة، أحمد رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٣٠٨هـ/
- المعرفة الصوفية، ناجي حسين جودة، دار عمّار، دار الجيل، ط١، عمّا، بيرت، ١٤٠٣هـ١٩٩٢م.
- معجم ألفاظ الصوفيّة، حسن الشرقاوي، مؤسسة مختار للنشر، ط٢، ١٩٩٢.
- «معطيات مضيئة في التراث العربي»، محمد المبارك، أفكار، ع١١، ١٩٩٣.
- مقامات المحال، سليمان الطراونة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٣.
- من تاريخ الحركات الفكرية في الإسلام، بندلي الجوزي، منشورات صلاح الدين، القدس، ط١، (د.ت).
- «مِن البنية إلى المعنى، القمامة المضرية»، الحبيب سيشيل، الآداب، ع١، ٢،

السنة ٣٢، ١٩٩٠.

- المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي، لأبي محمد الحسن بن علي بن وكيع التنيسي، (ت٣٩٣هـ)، تحقيق محمد يوسف نجم، الكويت، ط١، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.
- موجز تاريخ الحضارة، نور الدين حاطوم وآخرون، مطبعة الكمال، دمشق، ١٩٨٤هـ/١٩٦٥م.
- الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، (ت٣٧٠هـ)، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
- «نحو اجرومية للنص الشعري»، دراسة في قصيدة جاهلية، سعيد مصلوح، فصول، م١٠، ع١، ٢، ١٩٩١.
- النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، واسيني الأعرج، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥.
- النزعة الذهنية في رواية الشحاذ نجيب محفوظ، الصادق قسومة، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ت).
- نشيد الأناشيد، آن ماري پلتيه، دار الشرق، ط١، بيروت، ١٩٩٢.
- نظرية التراث، ودراسات عربية وإسلامية أخرى، فهمي جدعان، دار الشروق، ط١، ١٩٨٥.
- النصّ والأسطورة والتاريخ، ندوة مواقف، عزيز العظمة، الإسلام والحداثة، دار الساقي، ط١، ١٩٩٠.
- «النص أم جامع النص»، طراد الكبيسي، أفكار، ع١١١، ١٩٩٣.
- «نموذج الخطيئة والتكفير والبحث عن شاعرية النصّ الأدبي»، وليد منير، فصول، م٦، ع١. ٣، ١٩٨٥.
- النقد النفسي المعاصر، تطبيقاته في مجال السرد، حميد الحمداني، دراسات سال، ط٢، ١٩٩١.
- النقد الروائي والأيديولوجيا، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، ط١،

.١٩٨٦

- الهادي إلى لغة العرب، حسن سعيد الكرمي، دار لبنان للطباعة، ط١، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.

- هندسة المعنى في السرد الملحمي، قاسم مقداد، دار السؤال للطباعة، ط١، دمشق، ١٩٨٢.

- الهيكلية الروائية في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب، نجود الحوامدة، رسالة ماجستير، مرقومة على الآلة الكاتبة، مقدّمة إلى جامعة القديس يوسف، ١٩٩٢.

- الوقـوع في دائرة الحـر، ألف ليلة وليلة في النقـد الأدبي الانجليزي ١٧٠٤هـ/١٩١٠م، محسن جاسم الموسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩١٧.

1. The Shorter Oxford English, Dictionary on Historical Principles, William Little and others, Oxford at the Clarendon Press, Third Edition, 1973.
2. The Holt Basic Dictionary of American English Holt Rinthart and Winston INa, Alvind Treat Barrows and others, Printed in the United States of American. 1973.
3. Eneyclopedic World Dictionary, Printed in Lebanon by Colour Press, Beirut, 1974.